شعر بی دروغ، شعر بی نقاب

تألیف

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

استاد دانشگاه تهران

Title

Author

Accession No.

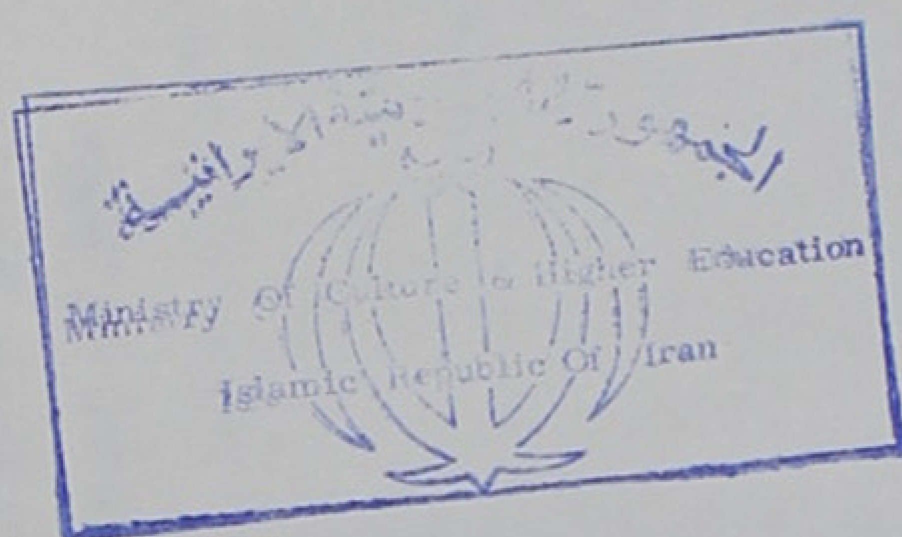
Call No.

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

شعر بی دروغ، شعر بی نقاب

شامل بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی

با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع بشعر قدیم و شعر امروز



تألیف

دکتر عبدالحسین زرین کوب

استاد دانشگاه تهران

۱۳۴۶

سازمان چاپ

و انتشارات محمد علی علمی

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام – درباب نقد شعر ومسائل ادبی ایران . بعلاوه گه‌گاه نیز در آنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان واروپا . همچنین درطی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و ازشعرنو– شعر امروز ایران. گفت‌وگو درچهارچوبهٔ برنامه‌های درسی بوده است و در حدود اقتضای یك مجال کوتاه . از اینها گذشته ، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است – شعر بی دروغ که ورای طورقافیه بندان سنت گرای است وبیرون ازحوصلهٔ تقلید گران شعر اروپا . می دانم که بعضی ازهمکاران ، آنچه را درباب شعرامروز گفته‌ام ازمن نمی پسندند اما آیا این همکاران عزیز از من می‌پسندند که خلاف آنچه می‌اندیشم وخلاف آنچه درك می کنم حرف بزنم، آن‌هم بادانشجویان‌جوان که شاید بحرف من اعتقاد دارند و اعتماد؟ در واقع قسمتی ازین یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده‌اند یا تندنویسی . گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تا آن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالی که درطی درس مطرح شده است جوابی داده باشم. ازین روست که سبك بیان هم تا حدی آزادست و عاری از تکلف هایی که در نویسندگی‌ادیبان‌هست. ترکیبات وتعبیرات خودمانی است، وتقریباً ازهمان نوع

که در حرف زدن بکارست . این آزادی و بی قیدی شاید تنها در بیان نیست . نه آیا این حق برای یك معلم هست که با دوستان جوان خویش آزادانه صحبت کند و بی پرده ؟ حتی درباب حرف های قدیم ــ حرف های قرار دادی ادبا راجع ببلاغت و وزن وقافیه ــ هم که صحبت کرده‌ام مسائل را بهمان صورت که در کتابهای درسی رایج است مطرح نکرده ام . گمان دارم که حتی این مسائل نیز از وقتی در کتابها آمده‌است راکد مانده‌است ومحروم از توسعه و تکامل . ادبای ما گویامی پندارند که درین ابواب هرچه بفکر فلان بن فلان نرسیده باشد یا درشرح وحاشیهٔ فلان کتاب نیامده باشد تصورش هم کفرست والحاد . ازین روست که درین مسائل دائم همان حرف های عادی را ــ بقول یك عزیز رفته ــ از دفتر به‌کتاب نقل می کنند وازکتاب بدفتر . بعد از قرنها گویی میراث اسکولاستیك کلیساها باید بما رسیده باشد .

آیا همین محدودیت ادبا نیست که در شاعر ونویسندهٔ تازه جوی این حس را پدید می‌آورد ــ که گویی سنت گذشته فقط وزنه‌یی سنگین وتحمل ناپذیرست برای آنکه ببال و پر ذوق و خیال شاعر به‌بندند تا او را از پرواز در اوج کمال باز دارند ؟ در حالی که بی‌تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادباواستادان ما باشیوهٔ دیرینی که دربحث ازسنت‌دارند این‌مرده ریگ روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی قدر می‌کنند وزیاده ملال انگیز . با اینهمه مسأله‌یی را که ادب وشعر امروزآن رااساسی تلقی می‌کند باید جدی تر گرفت . آیا این تنوع جویی که سنت را کم ارج می‌کند ، ونوتر را دائم جانشین نومی‌خواهد یك بیماری قرن است ؟ ناشی‌از طبع‌ملول وبی‌آرام عصری که‌همه‌چیز برایش‌زودبزود مکرر میشود وملال‌انگیز . شاید هم یك غریزهٔ انسان است یا یك ضرورت روحانی او . هر چه هست بهرحال باید این واقعیت را درست بجاآورد وبآن جواب مساعد داد . اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط با حرف های جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همقدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری ورای آنچه فرخی و انوری

گفته‌اند برنخواهدآمد . درحالی‌که شعرافق‌های تازه کشف می کند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفاکرد و به‌قواعد خلیل بن احمد یا ابویعقوب سکاکی . درعهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد کـه حتی امیرانشان درمکتب شعرامرؤالقیس را حفظ می‌کردنداما درروزگارمامخاطب شعر عامهٔ مردم هستند ــ تمام باسوادان ، که بیشترینه‌شان حتی زبان خاقانی ونظامی را مثل یك زبان خارجی تلقی می کنند . درینصورت پیداست که‌آنچه در گذشته برای یك طبقهٔ تهذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروز مقبول اکثریتی باشدکه‌محیط وتربیت و آرمانش بکلی با تهذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است . ازین روست‌که امروز ذوق عامه در شعر انوری وفرخی نغمهٔ حیاتی نمی یابد وشعرامروز را می پسندد که‌آگنده است ازحیات و ازجوش و طپش‌آن . نمی گویم‌که هر نو آوری را باید تحسین کرد. حتی نوآوری را ــ اگرفقط نوآوری باشدودیگرهیچ‌ــ درشعر و هنرکار مهمی نمی دانم. ازآنکه این کاریست‌که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شیاد . داستان آن نقاش که آندره موروا نقل می‌کند یك هشدار پرمعنی است بر ضد این تازه جویی ها : پیر دوش یك نقاش هنرمندست‌که گمان می کند باپشت‌کار و با صداقت در بیان می‌تواند موفق شود ومشهوراما رفیقش که‌یك داستان نویس است او را متقاعد می‌کند که خیر، راه توفیق درین است‌که آدم‌کارهایی بکند تازه ، غیرعادی، وخیره‌کننده : مثلا مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد ،کلمات گونه‌گون را بـر کاغذ پاره‌ها بنویسد ، درون یک‌کلاه بریزد ، و بعد آنها را بیرون بیاورد ، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم بیندازد و از ترکیب آنها بیانیهٔ هنری بنویسد ، وجود حرکت را انکارکند یاوجود سکون را ، رنگ سپید را بکلی‌کنار بگذار ویارنگ سیاه را ، خلاصه کاری‌کندکه تازگی داشته باشد و غرابت . نقاش‌که تا آنوقت کسی بکارش توجه ندارد و بارعیال هم اورا رنجه داشته است وقتی بتحریك ومساعدت این داستان نویس یك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را بایك مشت تبلیغات عجیب‌تر در یك نمایشگاه ، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود

که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می کند گویی هیچ بیادش نمی‌آید که این مایه‌شهرت‌وقبول را چگونه‌یافته‌است و از کجا ؟ در واقع آنچه در این نمایشگاه پیردوش عوام ساده دل را فریب می‌داد تازگی بود . اما در شعر اگر فقط تازگی ملاك باشد تمام ریزه‌کاریهای‌کلام و آفرینش‌های شاعرانه از نظر خواننده دور مـی‌ماند . . . فقط‌کسانی درکـلام یك شاعر دل بتازگی می‌بندند‌که بموجب‌قول لوسین نویسندهٔ شوخ طبع مشهور یونانی زیبایی‌های دیگرش‌رانمی‌توانند‌درك‌کنند . اینجاست‌که تازه‌جویی‌یك دردست‌یا یك فریب. با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع‌طلبی و تازه‌جویی نیست ــ بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی . بعلاوه آزادیی را که حق شاعرست‌نه باالزام‌به‌سنت‌گرایی می‌توان‌محدودکرد نه‌با اصرار درتازه‌جویی . این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیرصادقانه‌یی می کند ازتخیل و اندیشهٔ او . اما این آزادی البته نامحدود نیست‌مثل‌آزادی‌مسافر یك‌کشتی است . تادرکشتی است هرجا بخواهد می‌رود اما از محوطهٔ‌کشتی اگرقدم بیرون بگذارد دریاست وموج غرق‌کننده . شاعر هم درآفرینندگی خویش‌آزادست، درشکل وقالبی‌که برمی‌گزیند آزادست،در سنت‌گرایی یاسنت‌شکنی‌هم‌حتی‌آزادست‌آنچه‌آزادیش‌رامحدودمی‌کندزبان‌است وروشنی بیان. شعر بایدبیانش‌روشن‌باشدوروشنگروهرچندبیش‌ازآنچه‌می‌گوید ناگفته‌می‌گذارد بازسخنش‌ابهام‌اگردارد بایدچنان باشدکه‌آن‌رامحتاج‌تأمل‌کندنه نامفهوم و پیچیده . ابهام خالی از صداقت با هنر واقعی ــ که تحقق آن بوسیلهٔ‌تلقین والقاءدست‌می‌دهد‌ــ فرسنگ‌ها فاصله دارد . این ابهام‌گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کلام را بیك معما تبدیل نکند از آنکه ابهام کامل‌هنروقدرت‌نیست عجزست‌وضعف‌ــ درفکر ودربیان. شعرواقعی‌که من‌آن‌را شعر بی‌دروغ خوانده‌ام ، باید بیان‌واقعی وروشنی باشد از وجود شاعرــ از اندیشه وتخیل او . اما آنچه هر بیانی را تباه می کند و ضایع ، ابهام‌گرایی عاری ازصداقت است کـه نام دیگر ندارد جز شیادی و فـریبکاری . دربن یادداشتهامن‌کوشیده‌ام مسائل راحع بشعروبیان شاعرانه راطرح‌کنم وبررسی.

اینکه تا چه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته با من نیست. اما خودمن‌از آن‌ـ چنانکه باید ـ راضی نیستم. از آنکه درین مسائل مجال اندك بوده است وگفت وگو بسیار. بدین‌سبب گه‌گاه در بعضی حرف‌ها نه‌پیچیده‌ام یا زود از بعضی گذشته‌ام. البته نخواسته‌ام از آن گفت وگوها طفره روم‌اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام. بعلاوه وقتی دربارهٔ شعر و ادب امروز کتابی دیگر در دست دارم درینجا بیش‌از آنچه هست چه‌ضرورت‌داشته‌است؟ دراین‌یادداشتها البته خطا هست، وحتی خطاها. نه همان درآنچه گفته‌ام بلکه نیز درآنچه راجع بآن سکوت کرده‌ام. اماکه دعوی دارد که بی‌خطاست؟ خطای عمدهٔ دعوی داران‌همین است که ازیك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بمانند. اما چه باك ازخطایی‌که خطاپوشانش نمی‌گیرند و صواب‌جویانش‌اصلاح می‌کنند. یك‌نوع‌خطاکه درین‌یادداشت‌هاهست آنجاهاست‌که سکوت‌کرده‌ام. درین‌باره عذرم آنست‌که من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقدکنم یا تحلیل. در مجالی‌که‌من داشته‌ام این‌کار بیهوده‌بوده است، وناشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌هاکه این اوقات دائم منتشر میشود هرروز استعدادهای تازه‌کشف می‌کنم‌ودیده‌های تازه. اما قضاوت درباب بسیاری ازآنها را هنوز زود می‌دانم وشتابکارانه. بااینهمه‌امیدآیندهٔ‌ماوجودهمین‌جوانانست‌وطبعهای‌تازه خیز. من شك ندارم که بسیاریشان در شاعری راه روشن دارند و آیندهٔ درخشان. درباب‌آنچه بسکوت‌گذرانده‌ام این شایدیك عذر محسوب شود اما دربارهٔ آنچه گفته‌ام‌چه عذری هست؟ نقصان مایه و ضعف بشری.. اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام در باب گذشتگان‌هم خطاهاهست و چه غم از خطایی‌که‌خطاکاررا درآن‌اصراری‌برخطای خویش نباشد؟ درهمه حال، عشق بازی نه من اول بجهان آوردم.

آذر ماه ۱۳۴۶

از همین نویسنده

تاریخ:

✿ دو قرن سکوت ، چاپ سوم ، انتشارات احمد علمی ، طهران ۱۳۴۴

✿ تاریخ ایران بعد از اسلام وزارت آموزش و پرورش ، طهران ۱۳۴۳

✿ بامداد اسلام ، انتشارات صائب طهران ۱۳۴۶

نقد:

✿ نقد ادبی ، بنگاه نشر اندیشه طهران ۱۳۳۸

✿ با کاروان حله ، انتشارات آریا طهران ۱۳۴۳

فلسفه و ادیان:

✿ ارزش میراث صوفیه ، انتشارت آریا طهران ۱۳۴۴

ترجمه:

✿ فن شعر ارسطو ، چاپ دوم ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب طهران ۱۳۴۳

اهداء

این گفت و گویی راکه با جوانان دانشجو داشته‌ام بایدهم با آنها هدیه کنم. گمان دارم شعر نیز وقتی بسخن در آید با جوانان حرف می‌زند وبا زبان جوانان . ازآنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت و گوهاست نه درس است نه نقد . نمی‌خواهم آن را بهیچ نام دیگر بخوانم. حدیثی است از آنچه هست ، از آنچه گذشته است برای دنیایی که آینده است ، که آمدنی‌است. پلی است ساخته از سنت‌ها و بدعت‌ها که در آنسوی‌آن دنیایی است‌تازه دنیایی که‌آفرینندهٔ شعر واقعی است: شعری بزرگ‌که پیام انسانیت است. تا این‌شعر راستین‌که هنوز نا گفته مانده است دوقدم‌بیشترفاصله نیست،شایدهم‌اکنون در بین کسانی که من این گفت و گوها را با آنها

هدیه می‌کنم شاعران جوانی هستند که در ورای
پل ، قلب مرموز انسانیت را خواهند گشود و
اشك و لبخندی را که آنجا نهفته است کشف
خواهند کرد : اشك ولبخندی که عبارتست از
شعر راستین . فرسودگانی که بخود نیز راست
نمی‌گویند شعر واقعی را درقلب خویش، درون
نقاب دروغ و ریا خفه می‌کنند ازین روست که
شعرواقعی، برای تجلی خویش روح جوان را طلب
می‌کند که قدرت و اعتماد آن نه زبان دروغ
را می‌شناسد نه نقاب ریا را . بله ، باین جوانان
است که این گفت و گوهای ادبی را هدیه
می‌کنم . بآنها که شوق و شورشان این گفت و
گوها را پیش آورد.

مندرجات

۱

نقد شعر

در باب شعر و آفرینشهای شاعرانه هر بحثی کرده شود خواه جزئی و خواه کلی بیك تعبیر نقدست ـ نقد شعر یا نقد ادبی. خود شاعرهم وقتی در شعر خویش الفاظ و معانی را سبك سنگین میکند، وقتی کارخود را مرور و اصلاح میکند، وقتی درباب شیوهٔ کاریا هدف و ذوق خویش سخن‌میگوید، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری که میکند نقد. حتی بعضی شاعران مثل امیر خسرو دهلوی[1] در نقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده‌اند وهم زیرکی: مثل یك منتقدواقعی.

بدینگونه نقد ـ نقد شعر ـ با شعر وشاعری سرمویی بیش فاصله ندارد و هیچ چیز از آن بشعر نزدیکترنیست. با اینهمه از قدیم بیشتر شاعران که ادب را فقط آفرینش میدانسته‌اند با نقد دشمنی ورزیده اند وگویی هیچ چیز را مزاحم تروملال انگیزتراز وجود منتقد نیافته‌اند. درواقع کمترهنرمندیست که بی‌هیچ‌خشم ونفرت انتقادی راکه براثرش میشود تحمل کند. میگویند دو تن کاردینال نام آور که از کارگاه

رفائل دیدن میکردند وقتی در بارهٔ یك اثر او گفتند که در آن چهرهٔ حواریها بیش از اندازه سرخ است . نقاش بالحنی ملایم - اما ظاهراً خالی از خشم - گفت این کار را عمداً کرده‌ام . گمان نمیکنید حواری در بهشت وقتی میبیند کلیسا تحت فرمان امثال شماست از خجلت سرخ میشود ؟..[۲] نظیر این جواب ساکت کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که وی برشعرش نقد کرده است نشنیده باشد ؟ قیافه‌های پرخاشجویانه‌یی که عنصری وغضائری بهم نشان داده اند - در جوابهاشان بانتقادهای یکدگر - شاید چندان در خور ملامت نباشد خاصه با توجه بحیثیت و موقعی که هر یك از آنها میخواسته است در چشم ممدوح داشته باشد . اما شعر هجوی که بموجب روایت چهارمقاله ، رشیدی در جواب انتقاد امیرالشعرا عمعق بخاری ساخته است دشنام بی مزه یی است کـه نشان میدهد واقعاً نمك در کلام رشیدی تا چـه حد نایاب بـوده است و تاچه حد لازم[۳] . شاعری بنام شریف تبریزی درری بدیدار مولانا امیدی رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی یك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی در جواب انتقاد وی رباعی مستزادی ساخت هجو آمیز و رکیك که جواب رفائل در مقایسهٔ با آن حکم یك تعارف مجامله آمیز را دارد[۴] . مگر تئوفیل گوتیه شاعر محجوب فرانسوی نیست که درباب منتقدان بابیانی خشن و موذیانه میگوید که اینها هنری ندارند جز اینکه به کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنها را تباه کنند [۵] اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش . همه جا عکس العمل آنها تقریباً خشم است و پرخاش - درست یا نا درست . حتی خواجه امام مذکور در کتاب المعجم که آنطور سفیهانه منتقد مشفقی

مثل او را هجو میکند اگر هم وجودش ساختهٔ خیال خود شمس قیس باشد در بین شعرای تمام ادوار نظیر دارد ووجود واقعی[۶] . در حقیقت ، خیلی نقادان هم هستند که هیچ حرف درستی نمیزنند و درواقع باایراد های بیجای خویش برای هنرمندان مزاحم‌هایی هستند مبتذل و ملال انگیز. چخوف نویسندهٔ روسی با نیشخندی معنی‌دار در این باب میگفته است: نقادهامثل خرمگسهایی هستند که روی پیکراسب مینشینند و اورا نیش میزنند و ازشخم کردن زمین بازمیدارند . اسب پوست را بهم میکشدو دم را تکان میدهد . خرمگس برای چه وزوز میکند؟ . . شاید خودش هم نمیداند . فقط طبعی دارد بی آرام که دلش میخواهد دیگران هم آنرا حس کنند: گویا میخواهد بگوید: میدانید؟ من هم زنده‌ام ومیدانم چطور وز وز کنم[۷] ...

آیا چخوف دست کم قدری مبالغه نمیکند؟.. گمان دارم این وزوز نیش آلود منتقد لازم‌است تا شاعردنیای اطراف را فراموش‌نکند ویادش بیاید غیرازخود او دیگری هم در دنیاهست . فقط بااین‌احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس بدهد . با اینهمه کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یادنکند و باو طعنه‌ها نزند . اگرچه فقط همین اندازه باشدکه در جواب عیب جویی او شانه ها را با بی اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید: کسی که دهانش تلخ و مریض است آب زلال را هم تلخ‌مییابد[۸] .

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته انداز حربهٔ عاجزان . حربهٔ کسانی که چون خود ازعهدهٔ آفرینندگی برنیامده‌اندبه خرده گیری

بردیگران پرداخته‌اند . این ادعا البته از حقیقت خالی نیست . درواقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده اند وازده که خودشان نتوانسته انـد اثری را بوجود آورند که آرزو داشته‌اند . گویند ازیك نقاد معروف عرب پرسیدند چرا شعرنمیگوئی ؟ .. گفت آنچه از این مقوله دست میدهد نمیپسندم و آنچه میپسندم دست نمیدهد[۹] . نقاد دیگری در جواب همین سؤال گفت که علم من بشعر مانع از آنست که خود شعر بگویم[۱۰].

باری کسانی که درمیدان ابداع شکست خورده اند غالباً منتقد از کار درمیآیند اما عقده‌یی که دارند آنها را و امیدارد تا هر اثر کامیاب را ـ و یا هراثری را که شاعر در آن نایل بهمان هدف شده است که خودشان ازعهده آن برنیامده‌اند ـ نقد کنند ودائم بـرشاعران بهربهانه یی بتازنـد . بعضی نقادان هم هستند کـه خـود در عرصهٔ ابداع شکست نخورده‌اند اما وجوشان بطوری ازخود پرشده است که درهرچیزی اگر خود ـ یعنی ذوق وسلیقه وطرزفکرخود ـ را نیابند آنرا مهمل میشمارند و درخور انتقاد . عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدیدآمده است وفی‌المثل کسی که اصل «هنر بـرای هنر» را می‌پسندد غالباً هر اثری راکه باآن میزان درست درنمیآید محکوم میکند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه میبندد که چرامثل او فکرنکرده‌اند .

درهر حال ظاهراً بسبب خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند ازکار درمی‌آید و بدگمان . بعلاوه کم وبیش پر توقع میشود و مرشد مآب . در بعضی موارد نسبت بشاعر ـ که غالباً در رؤیا های

آفرینندگی خویش هرگز باو نیندیشیده است ـ وضع و حالی دارد شبیه بوضعی که‌یك کارفرمایا یك ارباب دارد نسبت به‌کارگرو دهقان خویش: حالتی آمرانه، پرجسارت و آگنده از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه. بیهوده‌نیست که ادبیات پرست از اعتراض‌شاعران برمنتقد، بر بدسگالی یاکژ فهمی او. حتی خیلی شاعران بوده‌اند که مثل ابوعبادهٔ بحتری بحث درنیك‌وبد شعر را فقط حق شاعر میدانسته اند ومدعی بوده‌اند که تنهاکسی میتواند در شعر و ادب‌داوری کند که‌خودش شاعر باشد[11]. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم‌داشته‌اند البته مغلطه‌یی است بی‌اساس‌و بهرحال کژ فهمی وبدسگالی‌بعضی نقادان بهیچ وجه‌نمیتواند دستاویزی باشد برای نفی و انکار ارزش و فایدهٔ آن.

شمس قیس دراینمورد درست‌میگوید که بزازجامه فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی یك جامه را بیان کند. البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه فروشی نیز میکند اما در این حال اگر قولش در خورتوجه باشد از جهت‌جولاهی نیست از جهت بزازی است[12]. بهرحال در وجـود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خویش نظر میکند و انتقاد. بـا اینهمه وی از منتقد، ازمنتقدی که در وجود خودش نیزهست، حیوانی مهیب درست میکند: بیرحم وبیشعور که مثل یك چهارپا در کارگه کوزه‌گر قدم مینهد و همه چیز را زیرلگد تباه میکند و خراب[13].

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت‌انگیز. این نارضایی که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیاده دارند؟... چخوف یکجا میگوید بیست‌وپنج‌سالست

آنچه رانقادان دربارهٔ من نوشته‌اندخوانده‌ام واز آنهاهیچ نیاموخته‌ام[۱۴] اگر از شعرای امروز ما هم در بارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد. کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح یك منتقد در تاب نشود؟... چند سال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه بآنچه امروز اوزان نیمائی میگویند. این خانم کـه خودش مثل یك نسیم آزاد بوددر شعری که‌ازقیدسنت‌ها آزادباشد مایه‌یی داشت واستعدادی. اما دلش میخواست بسبك صائب و کلیم شعر بگوید. یك چند اشعارش را هم پیش من آورد برای اظهار نظر. لیکن در واقع طاقت شنیدن هیچ انتقادی را نداشت وگویی هرگونه نقادی رایکنوع بیحرمتی میدید ـ حتی بیحرمتی بزیبایی و شرافت زنانهٔ خویش. یك روز هم از فرط خشم تمام شعرهایی راکـه سروده بود در پیش چشم من پاره کرد ودورریخت. چندی بعد رفت و به غزلسرائی پرداخت ـ بسبك قدیم. اما چون در آن کار مایه‌واستعدادی نداشت تباه شد وتقریباً فراموش. مشکل کار اواین بودکه نه‌استعداد خود را میتوانست درك کند نه حوصلهٔ نقدو انتقاد را داشت. با اینهمه داوریهای بدخواهانه و غرض آلود هم مسأله یی است که سبب نفرت میشود از نقد.

همان قدر که بدشعر گفتن خطاست بد داوری کردن هم در باب شعر خطاست. خاصه جایی که سروکار با افکار عامه باشد. البته ملاك عمدهٔ داوری درشعر ذوق است. اما ذوق واقعی هم کمیابست مثل نبوغ واقعی.. بسیاری مردم از ذوق بهره دارند اما غالباً تهذیب و تربیت نامطلوب آنرا خراب کرده. درهر حال باآنکه نقدکاریست بس دشوار

منتقد فراوان است و باتفاوت در مراتب ذوق و فهم. بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش آید که مانع نقد درست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود و در کار نقادی مانعی است عمده. مانع دیگر نادانی است و بی خبری که آفتی است بزرگ ـ در هر کار. بعلاوه حسد، تعصب، و تلوّن رای هم اسباب مؤثر هستند در گمراه کردن منتقد. از این گذشته ممکن است منتقد تحقیق خود را بر مطالعهٔ یك قسمت از اثر موقوف کند نه تمام آن اما رائی که اظهار میکند کلی باشد و راجع بتمام اثر. البته چنین رایی نادرست خواهد بود و مایهٔ گمراهی. همچنین منتقد ممکن است روحیه‌اش برای قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است. وقتی منتقد طبعی دارد سخت تر از آنکه بتوان متأثرش کرد یا نرم تر از آنکه به تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهاد داوریش درباب یك اثر نمیتواند قوی باشد ومتین. بعلاوه منتقد باید حسن نیت داشته باشد وشهامت تا نقد او بتواند مفید باشد و آموزنده. یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را.

با اینهمه هیچ منتقدی نمیتواند بسبب خصومت ورزی خویش کسی را که واقعاً صاحب هنر است بکلی ازقبول واعتبار بیندازد چنانکه دوستی و ملاحظهٔ بیجایی هم اگر در حق کسی نشان دهد برای آن کس فایده‌یی ندارد و رأی او دراین مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش. اگر حملهٔ منتقدان یا توطئهٔ سکوت آنها یك شاعر یاهنرآفرین واقعی را دلسرد و خاموش کند نقدونقادی یك موذیگری مخرب است و شیطانی که باید باآن مبارزه کرد و معارضه. درواقع نقد ناجایی که ازشائبه‌اغراض خالیست ـ یاسعی میکنداز اغراض دور بماند ـ بهرحال

سازنده است و آموزنده. وقتی ویرانگـر میشود و ناسودمند که جنبهٔ تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض. نقدی که در آن حریفان یارقبا بهمدیگر نان قرض میدهند یك نوع تبلیغات است. توطئه‌یی است که یك عدّه برای ترویج متاع شرکاء یا کاسد کردن و برزمین زدن متاع رقیبان بکار میبرند. نظیر نقدی کـه در بعضی مجلات امروز مارایج است و آن را نقد بازاری باید خواند و نقد آوازه‌گران: یك شاعر نورسیده کار خود را باستایش یك شاعر پرآوازه آغاز میکند و او که این طبل بلند بانك پردعوی را زیربال میگیرد همه جاوی‌را تحسین میکند و ترویج. قصهٔ پسافو✿ که اراسموس✿ حکیم هلندی روایت میکند[۱۵] حسب حالی است از کار این منتقدان تاجرمآب امروز. این پسافودر افریقا داعیهٔ خدایی یافت. یك عده طوطی‌را گرفت و تربیت کرد. بآنها یاد داد که دایم بگویند پسافو خداست بعد آنها رارها کرد تابروند و بهمه‌جا پرواز کنند چندی بعد مردم درهمه جا طوطی‌هایی رادیدند که یك بند زمزمه میکردند: پسافو خداست. خوب دیگرچه آیتی بهتر ازیك چنین شاهدی غیبی؟... آوازه گران مطبوعات ما هم بعضی پسافو هستند و بعضی طوطیهای او! واین یك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایی شاعران را برضدنقد و نقادی بر می‌انگیزد. جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفور کردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست ازوسواس ادیبان ومته برخشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان. در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنت‌های ادبی میدانند قلمرو شعر وادب را چنان مینگرند که گویی یك حیطهٔ اشرافی است ـ خاص آنها و ارث پـدرشان. چون بـه‌آسانی

✿ Psapho ✿Erasmus

نمیخواهند هر تازه‌کاری را باین قلمرو افتخار راه دهند مقررات سخت را بهانه میکنند و تشریفات سنتی را. چنانکه گاه بنظر میآید باهر تازه‌کاری نوعی دشمنی دارند یا نفرتی از هر چهرهٔ تازه . میگویند ابن‌الاعرابی یك تن از ادباو روات قدیم عرب بساکه شعری را میستود اما تامیفهمید گوینده‌اش یك شاعر نو خاسته است آن رانکوهش میکـرد - بی هیچ شرم وملاحظه‌یی . منتقدی که مثل ابن قتیبه[17] نوخاستگان را هم مثل پیشینیان‌قبول میکرد در بین ادباءِقدیم نایاب بود - چنانکه امروزهم‌در محیط ادیبان و استادان ما چنین است . همین محافظه کاری ادباست‌که وجودنقادان را برای‌شاعران‌جوان چیزی مکروه میکند و تحمل‌ناپذیر . چیزی که رنگ بورژوازی-وحتی اریستو کراسی - بنقد و ادب میبخشد و بهمین سبب در طبع هر تازه کار نوخاسته‌یی برضد آن میل واکنش برمی‌انگیزد و عصیان .

اینجا البته‌نکته‌یی هست دقیق و قابل توجه . ادب رسمی همیشه رنگی از امتیاز دارد که آنرا از آنچـه عامیانه است جدا میکند . آیا این یك رنگ آریستو کراسی نیست ؟ یك تمایل امتیاز جویی که آنرا امروز بتوان صبغهٔ بورژوازی‌خواند ؟گور کی‌میگوید حقیقت وعقل همیشه ازاعماق یعنی ازمیان طبقات عامه سرچشمه میگیرد . طبقات بالا درین مورد چیزی را استنشاق میکنند که ازاعماق میآید وبابویی آمیخته است که با نوع زندگی آنها بیگانه است[18] این چیزناآشنا که ازطبقات پائین می آیـد - مثل هرمزیت دلخواه دیگر - در محیط طبقات بـالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یـی می گردد بـرای دور ماندن افراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظرمیرسد . ایـن

است سرّ آنکه شعرو ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ اشرافی میگیرد ونشانی میشود برای امتیاز. درحقیقت تمام ادب کلاسیك اسلامی- از شعرونثر ازعربی و فارسی ـ شاهدی است براین دعوی . تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند در لزوم اجتناب ازبازاریان و ازالفاظ آنها خود حاکی است ازتصور اشراف منشانه‌شان ازادب . البته بحث در صبغهٔ اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد .اینجا باید همین قدر توجه کردبتأثیری که این تمایلات اشرافی دارد در نقد ـ نقد شعر.

بهرحال این دیدبورژوازی است که نقداهل مدرسه‌رابوجودمیاورد: نقد ادیبان یا نقد لغوی را . در واقع این نقد ادبا با رنگ مرشد مآبی و اشراف منشی که دارد نقدی است خطرناك که آفرینش شاعرانه را تاحدی تباه میکند. اسلحهٔ آن هم عبارتست ازلغت و آنچه‌بدان‌مربوطست و مخصوصاً عروض و قافیه. منتقدی که میزانش فقط لغت باشد وقالب البته نه هیچ سنت شکنی را میتواند تحمل کند ، نه هیچ نوآوری را. دائم برشاعرطعن و ایراد داردکه فلان لفظ را بجای خویش بکارنبرده است وفلان معنی را بصورت‌مناسب عرض نکرده‌است. دائم اعتراض میکندکه وزن در فلان شعر نامناسب است یا قافیه در فلان بیت درست نیست . با این سلاح فرمالیسم‌نقد ادبا نقدی است مخرّب یا دست‌کم نقدی‌که برای ابداع چندان مساعد نیست . با اینهمه فهم شعرفارسی ، شعر رسمی‌گذشتهٔ آن، بی‌آشنایی بنقد ادبا ممکن نیست . چنانکه شعر امروز را نیزبا توجه باین موازین بهترمیتوان درك و ارزیابی کرد . در هرحال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی شك يك مصيبت سخت خواهد بود. زیرا وقتی‌محك درکار نباشد پول قلب خیلی زود بازار را

تسخیر میکند بعلاوه ازهر بازاری بپرسید بشما خواهد گفت ، که سکهٔ قلب سکهٔ درست را هم از رواج میاندازد . دراینصورت ضرورت نقد واهمیت آنرا باوجود شکایت‌هایی که شاعران- از شریدان✿ و بایرون✿ گرفته تا مولوی و سعدی خودمان ــ از نقادان دارند نمیتوان نفی کرد. البته اگر نقد تنها اکتفاکند به بیان معایب کاریست ملال انگیز ، موذی وکم فایده ... حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکاریك معلم انشاءکه شاید عیبهای لفظی و دستوری کلام شاگرد را اصلاح کند اما بهرحال قوهٔ ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند . ترك سنت از نظر کسی که مثل‌یك‌معلم بدنیانگاه میکندالبته ناپسندست یادست کم‌جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهدبودکه وی هم سنت گذشتگان را نقض کندو هم‌اثری که بوجود میاورد نتواندگناه این‌سنت شکنی‌را جبران‌نماید. جایی‌که اثرشاعرخطای سنت شکنی را جبران تواند کرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم بخشودنی خواهد بود .

مگرنه هم امروز اشتباهات‌لغوی وانشائی جزئی راکه درشاهکار های عظیم قدماهست با اغماض و مسامحه مینگریم ؟ در یك بنای‌رفیع که بعظمت ورفعت اهرام مصر و کاخ‌های ویران هخامنشی است خرده گیری بر جزئیات راجع به درو‌پنجزه کوته نظری است وکیست‌که در تماشای مجسمهٔ عظیم داودکار میکل آنژیك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ ترست[۱۹] ؟...

درموردشعر امروز هم میتوان مسامحات لغوی‌وانشائی‌رابقدرت

✿ Sheridan ✿ Byron

ابتکار شاعر بخشید. البته این درصورتی است که ابتکاری باشد وقدرتی واقعی . عین همین‌بیان را در بارهٔ منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی‌منتقد بنای‌کارش‌را بر عیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که ازآن عیب جویی حاصل میشود زیان‌آنرا جبران‌کند نقدش پذیرفتنی است و شایان‌تحمل و در غیر اینصورت یك خرابکاریست ـ یـأس انگیز وکشندهٔ ابتکار . چیزیکه امروز به حیثیت نقد لطمه میزند همین قیافهٔ مخالفت آمیزی است کـه در مقابل ابتکار دارد . این نقد ادیبانه که روزنامه‌ها آنرا فرمالیسم‌میخوانند بـالاترین هنری که‌دارد ظاهراً همین است که‌استعداد را تشویق میکند . درصورتیکه تمام سلاح‌مخوف خود ازکتاب ومجله و قول حجت ودانشکدهٔ ادبیات‌را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکارواقعی که خاص آنست هلاك کند . البته استعداد که از انتقاد خوب نیرومیگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغ حدیث دیگرست و وقتی با انتقاد به معارضه بر خیزدوای بحال انتقاد . نقد ادبا تمام سعی خود را بکار میاندازد تا سنت‌ها وقواعد موضوعه را برنبوغ هم- مثل‌استعداد- تحمیل‌کند اما قبول آن برای نابغهٔ‌واقعی محال است . از آنکه فرق است بین استعداد کـه در فرمان انسانست بانبوغ کـه انسان در فرمان اوست. یك‌نشان این‌نبوغ‌جسارت‌است ـ نه‌وقاحت که‌خاص‌استعدادست و استعدادهای‌ضعیف. در حقیقت‌بی‌این جسارت‌ابداع واقعی غیرممکن است . مع‌هذا برای نقاد فرمالیست ـ که ادیب قدیمی خودمان مفهوم رنگ پریده‌یی از آنست ـ نه جسارت قـابل بخشش است و نه حتی نبوغ. ازآنکـه نبوغ چیزیست مرموز و درنیافتنی وفقط استعداداست که منتقد میتواند آنرا درك کند ودریافت. آنهم درصورتیکـه از تمام

تجهیزات و امکانات خویش کمك بگیرد و از تمام تئوریهادی انتقادی: تئوریهای زیبا شناسی ، تئوریهای جامعه شناسی ، فرمالیسم ادبا و جز آنها . میتوان گفت در نقد شعر ـ فرمالیسم ادبا ـ دو مکتب فعال هست که سابقه‌یی قدیم دارد ومؤثر : مکتب لغوی که سبك شناسی وعلم‌ادب از آن بیرون آمده است و مکتب تاریخی که از آن چیزی بوجود آمده است بنام تاریخ ادبیات . مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی از آندو کم تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی ـ از اخلاق وتربیت تاروانشناسی و شناخت زیبائی . اما این مباحث در فرمالیسم ادبا وارد نشده است .

البته استفادهٔ معتدل از این مکتب‌ها منتقد را هم در فهم شعر کمك میکند و هم در قضاوت راجع بآن. اما نقادی که دائم به سنت‌ها میگریزد نقد و تفسیری که میکند نه آموزنده است نه روشنگر . تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این است که نشان میدهد درگذشته شعر چه راهی پیموده است؟ سبك‌شناسی ومطالعات‌راجع به فنون ادبی وبلاغت‌منازل واحوال یك‌راه طی شده را نشان میدهد امامسأله‌یی که امروز منتقدباید جواب دهد این است که حالا چه راهی در پیش هست ؟ ... باین مسأله است که منتقد باید بکمك تئوریهای روز جواب دهد : ـ زیباشناسی ، جامعه شناسی ، وروانشناسی . درهرگونه قضاوت که راجع‌به هنرمیشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شك اهمیتش در درجه‌اول است. منتقدی که‌از زیبا شناسی بی‌بهره‌است مثل آن دریانوردست که نه نقشه دارد نه‌ارتباط با ساحل و نه‌آشنائی باشنا. چنین منتقدی‌نه ازعمق نبوغ که تهدید کننده است تصور درستی دارد نه از ساحل استعداد که از خود او چندان

دور نیست .

مسألهٔ ارتباط شاعر با محیط هم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌یی رنگ آن دوره را با خود همراه دارد . بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعر لازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی که شعر برای آن بوجود آمده است . همچنین است مسألهٔ روانشناسی و مطالعهٔ در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش . درواقع روانشناسی چون کارش مطالعه در احوال وعوارض نفس است درنقداهمیت بسیار دارد از آنکه نفس انسان مشیمه ایست که تمام علوم وفنون از آن بیرون‌میآید. درنقادی از تحقیقات روانشناسی این اندازه میتوان توقع داشت که بیان کند یك اثرهنری چگونه بوجود میآید و عوامل و اسباب نفسانی آن در مورد هرهنرمندچیست ؟[۲۰] بعلاوه شاید از طریقهٔ تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی راکه دربارهٔ شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود داردحل کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات‌خودرا به سبك شناسی ، علوم بلاغت، وفنون ادب ولغت محدودکند. برای ارزیابی درست آثارشعرا باید از هرگونه معلومات از هرگونه تئوریها که در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجویدو چنانکه تی.اس الیات* شاعرونقاد انگلیسی میگویدگذشته از افکار و اندیشه‌های رایج که سایر مردم نیز با او در آن انبازند بعلوم گونه‌گون هم آشنایی پیدا کند[۲۱] .

باری اینهاست مسائلی که درباب شعروهنر ذهن منتقد امروزین را مشغول میدارد والبته حل آنها-اگرهرگز جواب قانع کننده‌یی برای

*Eliot, T. S.

این سؤالها بتوان یافت - ارزش استعداد بعضی شاعران را تـا حدی روشن‌میکند. اما نبوغ با آنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده‌است ورای بحث‌نقادست‌وشاید ورای‌شناخت‌او. بااینهمه منتقدست و این مسائل ، که برای حل آنها درهرمورد هزارویك سؤال ازشاعرو راجع بشاعردارد، بجایا نابجا . بسیاری از این‌سؤالها البته از آنهاست که همیشه بی‌جواب میماند اما بهرحال سؤالی است و حاکی است از اختلاف‌ها وتفاوتهایی که در ذوق هاست و درپسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که در کار ابداع خویش بهیچ‌کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجاست که پای روانشناسی درمیان میآید و پای جامعه شناسی و تاریخ که بی مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت ، ونقد خارجی[22] همین هاست . مع‌هذا آخرین سخن رامنتقد همیشه باید از خود شعر بشنود : ازشعر که هرگزدورغ نمیگوید، آن هم بیك منتقد . و این است آنچه منتقدان آنرا نقد داخلی[23] میخوانند و شك نیست کـه تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است که نقد شعربـه هدف خود نزدیك میشود . با این همه ، جایی که صحبت از نقد و نقادی در شعر قدماست درین باره باید احتیاط بخرج داد . احتیاط در سنجیدن روزگاران گذشته بامیزانهای تازه. یك‌اشتباه بزرگ گه‌گاه درنقادیبان‌ما هست که میخواهند با معیارها و انگاره هایی که آوردهٔ تمدن و فرهنگ اروپایی است آثارقدیم شرق را ارزیابی کنند . این کار بی شك گمراه کننده است وحتی خطرناك . ادیب‌جوانی که دردانشکده درس میخواند یك روز بمن گفت که گمان میکند نه عطار را میتوان شاعرخواند نـه

نظامی را. حتی‌میپنداشت که شهرت و قبول فردوسی هم پایهٔ درستی ندارد و فقط مبتنی است بر تمایل عامه به پهلوان پرستی. عطار را بسبب بی قیدیهایی که در قصه‌هایش هست و آنهارا گه‌گاه ناهماهنگ میکند وباور نکردنی، ملامت میکرد و نظامی‌را بجهت علاقه یی که‌نشان داده بود به اسکندر و به خسرو پرویز- دو خود کامه که حتی دومی بعقیدهٔ او کمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. در مقایسه با بهشت گمشدهٔ میلتون* ـ که وی گمان داشت شاعردر سراسر آن ستیز بین خیر وشر رانشان داده است ـ شاهنامهٔ فردوسی را هم اثری میدیدکم عمق و بی‌سبك و فاقدهدف و نقشه. نظیر این قضاوت را جوانان‌بسیار دارند و گه‌گاه‌حتی‌از این‌هم‌تندروترند: گمان میکنم‌اشتباه‌این ادیب‌جوان دراین باره‌ناشی ازاین‌نکته بودکه‌میخواست- مثل غالب جوانان‌ما- با میزان ها و ارزشهای اجتماعی و حتی فنی عصر خویش در بارهٔ آثار کسانی قضاوت کند که آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول‌قصه سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش وکم آنرا رعایت میکنندفرآوردهٔ‌عصر‌ماست آن‌هم از تجارب قرن‌های دراز واگر عطاررابپاس‌این اصول‌تازه ملامت کنندمثل آنست که برجالینوس‌وبقراط اعتراض‌نمایندکه ازکشفیات پاسنورراجع بمیکرب‌اطلاع‌نداشته‌است. ملاحظات‌قومی‌ونژادی‌هم که افراط درآن حتی دنیای مارا‌گرفتار‌آفات مهیب کرده‌است درعهدنظامی هنوزنقشی را که‌امروز در ایجادجنگهای خونین‌موحش‌برعهده‌داردتحویل‌نگرفته‌بودزیرادرآنوقت که‌عهدجنگ‌ـ های‌صلیبی‌بودسلف‌نابکارترش‌این وظیفه رابرذمه‌داشت: تعصبات دینی.

---

* Milton, *Paradise Lost*.

در اینصورت نمیتوان از نظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل یك میهن پرست‌دوآتشهٔ امروزی ما اسکندر را گجستك[۲۴] بخواند و خسرو پرویز را هم بسبب آنکه جنگها و عیاشی‌هایش مقدمه‌یی شد برای سقوط مدائن بدست اعراب، با او بیك‌چوب براند. میلتون‌هم اگر در منظومهٔ خویش دائم به‌مسألهٔ نزاع خیروشر مینگرد بحوادث واوضاع‌زمانهٔ خویش نظر دارد در حالی که فردوسی چنان قصدی نداشته است و در آن زمانها شعر - خاصه درایران - در خط این‌عوالم نبوده است. بنابراین براو جای ایراد نیست. حتی میزانها وارزش‌هایی هم که قدما داشته‌اند- از قدامه وعبدالقاهر تا وطواط وشمس قیس - میراث بازمانده‌یی بوده است از پیشینیان‌خودشان و بی‌شك نمیتوان آنها را، بی‌هیچ‌تغییر، در نقد شعرو ادب قرن‌های اخیر بکاربرد. چون باوجود رکود نسبی که درادب وفرهنگ قرون اخیرما حکمفرما بوده است بازدر ذوق‌ها وفکرها آن اندازه‌تحول‌واختلاف‌واقع‌شده است که‌تجدیدنظری درمیزانهاوارزش‌ها لازم آمده باشد. بهرحال‌درقضاوت‌راجع بشعر هردوره وهرقوم‌ارزشها ومیزانهایی‌خاص درکارست که‌منتقد بایدآنهارا پیدا کند وبازشناسدورنه داوری بخطا خواهدکرد. بعلاوه آن‌قاضی که یك قانون تازه را - به تعبیر اهل‌عدلیهٔ خودمان - عطف بماسبق کند یا بکلی مغرض است یا نادان. ازاینها گذشته منتقد حق‌ندارد که دائم سعی کند شاعر را بشکل خود بشکلی که خود میپسندد درآورد بایدبکوشد تا اورا چنانکه‌اوست - وچنانکه‌هم اومیخواهد- بشناسد و نشان دهد.

۲

شعر و ادب

عروض وقافیه وبدیع علم‌هایی هستند که‌در ادب کلاسیك اسلامی ازعربی وفارسی وقوف برآنها مقدمه‌یی شمرده میشده است جهت‌نقد شعر ، یعنی شناخت نیك وبدآن . اگر علم بلاغت یعنی معانی وبیان را درآن شمار نیاورده‌اند سبب آنست که‌آن علم‌اختصاص بشعرندارد مشترك است درهر دوصناعت‌نظم ونثر.اماآنچه بایسته بوده است‌برای شناخت‌شعرنزد قدما عبارت میشده‌است ازعروض‌وقافیه وبدیع.

شمس قیس نقدالشعر را بمنزلهٔ خاتمه ونتیجه‌یی آورده است در ذیل‌بحث از عروض وقافیه وبدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم‌نقدالشعر عبارتست از بیان محاسن بدیعی و معایب‌شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعداز عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات‌آنها . قدامه‌هم که برای‌عروض‌وقافیه چندان‌اهمیتی‌قائل نشده‌است نقدالشعر را بمنزلهٔ‌اصل واساس علم‌شعر تلقی میکرده است . غالب ادیبان دیگر هم، عربی‌زبان یافارسی زبان ، بیش‌وکم همین تلقی رااز شعر وعلوم راجع

بآن داشته‌اند . نهایت آنکه برحسب آشنایی باعلوم یونانی ـ مخصوصاً منطق ـ دیدشان درباب شعر بادید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا میکرده است . درهرحال هم این طرز تلقی از نقد شعر قابل بحث است وهم تصوری که‌قدمای ماداشته‌اند از خود شعر . پیش ازغور در عروض وقافیه شاید بحث درباب خود شعر ضروری ترست . درتعریف شعر گفته شده است عبارت است ازکلام موزون‌ومقفی که‌دارای معنی باشد یاچیزهایی شبیه باین‌تعریف باتفاوتهای جزئی دربیان[1]. این‌تعریف شعراست‌ازجهت‌شعر بودنش . ازآن جهت که‌مقابل‌است بانثر ـ کلام غیرموزون . امااز جهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است . مثل این است کـه تعریف کننده احتمال نمیداده است در ابن باب تردیدی پیدا بشود نظیر آنچه پیدا شد برای موسیوژوردن✿ ـ یك نودولت ساده‌لوح درتآترمولیر ـ ✿ که‌خیال کرد حتی وقتی به‌نوکرش میگوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست[2] .

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما ازاینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم‌چیزی درین تعریف نیامده است و البته مرادکلامی است که تعلق‌به مقولهٔ ادب دارد نه بحرفهای عادی . اما شعر از جهت شعربودنش مطابق این تعریف احتیاج داردبه وزن وقافیه. ازجهت کلام بودن هم به عقیدهٔ قدما حاجت داشته است باینکه‌گوینده از آن کلام قصدش تدبیر و تصرف در نفوس باشد ، بعلاوه صنعتکاریهایی هم‌آنرا ازحدودحرفهای‌عادی‌خارج کند. تأثیردرنفوس شرط مهم‌است در شعرو

✿M. Jourdain ✿Molière

درهرسخن که تعلق به‌قلمرو ادب دارد و این همان قوه‌مرموزی است که سحر بیان‌را سبب میشود وریمون لول* حکیم قرون وسطی از آن تعبیر میکند به کیمیای سخن[۳] . این تصرف درنفوس درشعرو تاحدی در هرگونه هنر واقعی یک شرط است : یك شرط اساسی. شعر در واقع وقتی به غایت خود نائل میشود که در نفوس تصرف کند و تأثیر . یعنی عاطفه وخیالی راکه در آن هست به دیگران سرایت دهد . آنچه شعر درنفس انسان برمیانگیزد البته‌ممکن‌است که یك حس زیبائی باشد یا زشتی یك عاطفه شدید باشد یا یك‌درد مستمراما شرط اصلی قبول شعرهمینجاست. چون‌شعری ازقبول خاطر بهره‌مند میشود که‌در نفوس بیشتری تأثیر کند. شاعر هرقدر بیشتر در بین‌عامه برای‌خود همدرد پیدا کند همان‌قدرقبولش بیشتر است. ازاین‌روست که نمیتواند- بقول معروف -توی برج‌عاج[۴] باشدزیرا دربرج‌عاج‌چاره نداردجز آنکه فقط برای‌خود ، برای‌رفع تنهایی‌خود آوازبخواند . اما کدام انسان هست که‌نخواهد درتنهایی خویش همدمی پیدا کند. همدمی که‌قدراورا بداندو اوراچنانکه هست‌بشناسد؟ همین‌حس است که او را و امیدارد از برج عاج خویش بیرون آید . با دیگران همدردی پیدا کند و همدلی . اینجاست‌که شاعر ناچار توجه پیدا میکند که غیرازاو هم انسان هست‌که باید با آنها همدردی داشته باشد و در عین حال همزبانی . این همزبانی هم شرط عمده است درهمدلی زیرا وقتی شاعر زبانی داشته باشد ناآشنا ، مرموز یا مبهم نه درد خود را میتواند بیان‌کند نه دردکسی را . گنگ خوابدیده‌یی را میماند دردنیایی ازآدم‌های کر ، چنان‌که شاعر گفته است[۵] . البته نبایدگول تحسین‌هایی‌را بخوردکه نادانسته وازبیم وحیرت باونثارمیشود . آن هم ازطرف آدم

---

* Raymond Lull

هایی که دهانشان درواقع از یك تحسین ناشی از نوعی حیرت زدگی بازمانده است و چون آنقدراز فهم بیگانه‌اند که حرف اورا نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی.

باری شاعر باید زبانش برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام‌وی نامفهوم باشد یامبهم ومرموزتمام این‌تحسین‌های«پسافوئی» اورا ازمحکومیت به فراموشی نجات نخواهد داد. بهرحال شاعر با خلق که وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس خواهد کرد باید همزبانی داشته باشد و همدلی. البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نزد آنها بیشترانعکاس دارد وبیشترتأثیر. يك‌نشان شعرخوب آنست که درشنیدن وخواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته وآشنا که فقط بیان هنرمندانه‌است که‌آن را در شعرروح داده استوجلوه. ناچارشعر هرقدر بیشتر دربین مردم همدرد پیداکند نشان آنست که بیشتربا انسان سر وکار دارد و با دردهای واقعی او. شاعری که درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکند که هیچکس جز اوبا چنان دردآشنائی ندارد در نزد مردم همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت. که میتواندحال بیماری‌راکه بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرست درك کند؟ باری تاشاعر بازندگی‌مردم آشنائی نیابد ودردها وهیجان‌های واقعیشان را ادراك‌نکند نه میتواند دربین‌آنها همدرد بیابدونه میتواننددر نفوس‌آنها تأثیرکند وتصرف. سرّ قبول بعضی‌شاعران که حتی ازورای قرنها ومرزها در نفوس انسانی تاثیر دارند وتصرف، همین است. همین

که دردی دارند : دردی که همه آن را درمی‌یابند . بعلاوه آنها که آنرا بیان میکنند ، هنر مندانه بیانش میکنند و در بیان آن نیز صادقند ، بی تکلف و بی تظاهر . ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرزبیان . در حقیقت بیان شاعرانه است که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد. دیمترموس✿ درست میگوید که هر چیز عادی فاقد تأثیرست واز اینروتحسین کسی را جلب نمیکند[۶] .

دربیان تأثیری که شعروکلام شاعرانه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی میتوان بدست آورد. نه فقط از تواریخ عرب که شعر در بین آنها مثل پیام خدایان می‌توانسته است محرک جنگ‌وکشتار شود یادستاویز یاری ودوستی. بلکه در ادبیات تمام‌اقوام ازین گونه شواهد می‌توان یافت. حتی قاضی‌های دادگاه‌آتن هم‌درعهد سوفوکلس✿ بساکه تحت تأثیرشعروکلام‌شاعرانه‌نرم میشده‌اند ومتاثر[۷] درکتابهای ادب فارسی هم شواهد بسیار هست از تاثیر شعر در نفوس جباران و اگربعضی ازآنها هم ساختگی باشد و نادرست در آن میان شواهدقابل‌اعتماد میتوان‌این اندازه بدست‌آورد که اصل تأثیر درنفوس راتایید کند[۸] . از اینها گذشته اشعار اجتماعی هم هست که درطی چند نسل گذشته تأثیر بارز درنفوس انسانی داشته‌است که‌هرچند مثل‌تأثیری که درتذکره‌ها بشعرگذشتگان منسوبست معجزآسانیست لیکن بهرحال محسوس است وقطعی. تأثیراینگونه کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود ونتیجه‌اش آمادگی‌اذهان است برای چیزیکه شعر آنراتبلیغ میکند. درمسألهٔ رفع‌حجاب زنان، اشعار و تصنیفهای شاعران

✿Demetrius, ✿Sophocles

متأخر ، بی‌شك تأثير قوی داشت در آمادگی اذهان عامه که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول کرد. اشعاری که در باب وطن و آزادی در مطبوعات آن زمان نقل میشد لامحاله در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت کرد- نفرت و بیزاری از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست بر تأثیر شعر در نفوس.

البته در شعر نظارت بروزن و قافیهٔ آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بر ظرافت‌ها وصنعتگریهایش تعلق بیك‌علم دیگر دارد که‌قدما بآن‌اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع . جنبهٔ بلاغت کلام هم نظارتش برعهدهٔ‌معانی وبیان بوده است و این دو صنعت‌چون بهرحال مخصوص شعر نبوده‌اند جزو نقد الشعر قدما بشمار نیامده‌است بدیع هم‌درست است که در نثر -گه‌گاه حتی‌بحد وفور- نیز بکارمیرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر میشمرده‌اند و استعمالش را در نثر بمنزلهٔ نشان تلطیف نثر میدانسته‌اند - یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود. در واقع گرایش بشعر - یعنی باینکه همه چیز رارنگ شعر بدهند -در ادب اسلامی واقعیتی است جالب . این شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله یی‌سازد برای فاخر کردن‌و بالا بردن خویش در تمام ادوار ادب کلاسیك - مخصوصاً دورهٔ انحطاط آن - مشهودست . نه فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین مخصوصاً در مقامات وسلطانیات- آن‌نثرها را بصورت‌شعر نزدیك میکرده است بلکه کار نثر نویس گه‌گاه هم منجر میشده است به حل اشعارو استشهادبآنها در نثر . بهرحال گرایش نثر - نثر فنی- به عناصر شعر حاکی است‌از برتری شعر در تصورعامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است که شعر

بسبب تقیدش ـ به بعضی حدود مثل وزن و قافیه وصنعت ـ خیلی بیش از نثر میتوانسته است چیزی طرفه و نادر و فاخر جلوه کند وطبعهای تجمل پرست طالب و خواهان چیزهایی هستند که در دسترس همگان نباشد و تا اندازه‌یی بعده یی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده‌است که نثر ساده وعادی‌هم ـ که‌تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست ـ کمتر مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی . در واقع این مطالبهٔ امر طرفه ونادر ـ که تفنن و تجمل همانست ـ نه اختصاص بگذشته دارد نه انحصار به ادب در همه شؤون زندگی‌هست و نـاشی است از غریزهٔ تجدید طلبی ـ اگر بتوان این‌گرایش فطری انسان رابه چیزهای تازه بدین نام خواند.

اما ادب درهرصورت متضمن نوعی تصور اشرافی و تفنن است حتی خود کلمه هم ـ ریشه‌اش ـ شاید از یك تصور اشرافی و تجملی خالی نباشد . درواقع ریشهٔ آنرا ازاَدْب گرفته‌اند ـ که مأدبه از آنست یعنی دعوت وسور و این نکته حاکی است از وجود مفهوم تجمل در ریشهٔ آن . قول کسانی که پنداشته‌اند اصل آن ازریشهٔ دأب (= سیره و رسم) اخذ شده است ودرواقع لفظ ادب‌را بصورت یك‌مفرد فرضی ار هیأت آداب ـ جمع دأب ـ ساخته‌اند[۹] مقبول بنظرنمی‌رسد. مرادف قدیم پهلوی وفارسی آن‌هم آنگونه که‌ریشتر ✲ و کریس‌تنسن ✲ ادعاکرده‌اند آیین است که ازمعنی تجمل‌وزینت‌خالی‌نیست وقدماهم‌درموارد بسیاری‌همین

✲ Richter,

✲ Christensen

لفظرا برای ادب بکار برده‌اند. کلمهٔ فرهنگ نیز که بقولی مرادف و معادل فارسی آنست حاکی است از نوعی تهذیب اشرافی و اینهمه نشان میدهد که ادب در هر حال یك نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشدعجب نیست. در حقیقت ادب عربی ـ که منشأ ادب کلاسیك اسلامی است ـ اساساً از دوران جاهلیت عرب عبارت بوده است از نوعی تهذیب و تربیت که انسان را از اشخاص عادی و معمولی ممتاز میکرده است : مرؤت ، فروسیت ، شعر، خطبه ، تفاخر ، انساب وایام عرب[۱۰].

در آغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل فرهنگ دینی ـ که مجموعاً علم خوانده میشده است ـ و بدین طریق ادب سبب تشخص و تعین میبوده است . چنانکه احاطهٔ بر لغت ، برشعر بر انساب و ایام عرب در عهد اموی موجب میشده است که یك عرب برسایر اقران ـ مخصوصاً درمجالس خلفا ـ برتری داشته باشد. بدینگونه در عهدی که روح بداوت مزیتی بشمار میآمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن . اما در عهد عباسی ـ از همان اول ـ که غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است و تا حدی بصبغه آریایی گراییده. از اینجاست که ادب عبارت شده است از ظرافت و نازك طبعی و این ذوق ظرافت حتی درشعرهم انعکاس یافته است ـ در مقابل سنت بداوت عربی . ایدئال انسانی که در ادب این دوره و تمام ادب کلاسیك مسلمین منعکس شده است عبارتست از همین ظرافت : ظرافت درلباس ، ظرافت درشراب ، ظرافت درصحبت

وحتی ظرافت درعشق ـ عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب‌العذری خوانده‌اند .

این تحول درذوق که تجمل وتفنن عربی را از گرایش بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی‌شك از تأثیر تمدن وفرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تأثیرسنن ایرانی درپیدایش مفهوم ادب ـ ادب کلاسیك. یك نویسندهٔعرب وقتی اجزاء ده‌گانه ادب را برمیشمارد میگویدکه از آنمیان سه تا شهرجانی است (عود ، شطرنج ، چوگان) سه تا نوشیروانی (طب ، سواری و ریاضی) سه تاعربی (شعر، انساب، وایام) یکی‌راهم که میگوید از همه مهمتر است‌قصه و افسانه میداندکه اختصاص به عرب ندارد .[۱۱]

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاءِ غیر عربی‌آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است . آیا همان سوء ظنی که‌بعضی‌متشرعه نسبت به‌ادب‌داشته‌اند وفی‌المثل یکجا منصور را بسبب برتر شمردن ادب از سنت نکوهش کرده‌اند[۱۲] حاکی نیست ازتوجه قوم باینکه ادب ـ بشکلی که دراوایل عهد عباسی رایج شده است‌ـرنگ ایرانی دارد ؟...

بعضی محققان تمایل به این‌استنتاج دارند [۱۳] اما بهر حال همین نکته هم‌که ادیب در این زمانها میبایست ازهرچیز بهره‌یی داشته باشد خود شاهدیست بر این مدعاکه تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقهٔ دبیران بوده است در عهد ساسانی . در حقیقت این طبقهٔ دبیران ـ درعهد ساسانی ـ انحصار معرفت یعنی هر نوع معرفت را جز معرفت دینی دردست داشته‌اند ومعارف‌آنها هم چیزی

بوده است در مقابل معارف موبدان . چنانکه ادب ـ معارف ادبا ـ هم چیزی بوده است در مقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند . درعهد عباسی که‌تقلید واخذ فرهنگ ایرانی‌اهمیت داشته‌است وایرانی‌مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب وآداب‌ایرانی‌هم تفنن بوده‌است وتجمل‌وبیهوده نیست که ابن‌مقفع ، آل برمك وآل سهل از پیشروان فرهنگ وادب عصر بوده اند .

در هر حال این ایدئال تجمل پرستی که عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب درتهذیب وتربیت اشرافی ، مقارن اوایل‌عهد عباسیان تقلیدی بوده است از سنت های ساسانی و در همه شؤون هم بوده . باآنکه نام ساسان وبنی ساسان خودش از محیط اشرافیت‌خارج شد لیکن‌عنوان گدایان شدنش[۱۴] درحقیقت نوعی‌واکنش روحی عرب بود درمقابل قوم وتمدنی‌که وی همه‌چیزخود را بآن مدیون شده بود. درین دوره درنزداشراف قوم هرکاری‌برای خود ادبی داشت یاآدابی: ادب‌الطعام ، ادب‌الشراب ،آداب‌الصحبه ـ آداب‌الحرب والشجاعه... و هر طبقه وصنف هم برای خود ادبی داشت : ادب‌الندیم ـ موضوع یك‌کتاب کشاجم ، ادب‌الکاتب ـ عنوان یك‌کتاب ابن قتیبه . هر کدام ازین‌آداب هم عبارت بود از مجموعهٔ تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظرمیرسید . درین‌زمان مقتضیات‌اجتماعی‌مخصوصاًرواج بازار کاتبان ادب‌کاتب راایجاب‌میکرد. ادب کاتب معیار و میزان بود برای کسانی که طالب ترقی بودند . با این مایه ادب کاتب میشدند و درهای رزق برویشان‌گشاده میشد. کاتب میتوانست‌در دیوان مشغول کار شود ، عامل یا رئیس ناحیه‌یی شود ، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به

وزارت سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل عایدی هم بستگی داشت به کفایت خودش ومیتوانست مثل آن عامل بیکار بصره که حکایتش را در دوقرن سکوت نقل کرده‌ام از کوچکترین شغل در آمد بسیار حاصل کند یا مثل خاقانی وزیر از عواید وزارت بهره گیرد[۱۵]. ترقی وشهرت خاندانهایی مثل برامکه و آل سهل از ورود آنها در خدمات اداری با عنوان کاتب شروع شده بود. احوال آنها میتوانست نمونه‌یی باشد که کسب ادب و آداب را تشویق کند . از اینرو هدف عمدهٔ بسیاری از مستعدان در آن زمان عبارت بود از نیل به عنوانی که بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق کند : عنوان کاتب . و البته کمال مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول به تهذیبی که مخصوص کاتب باشد ـ ادب کاتب. این ادب کاتب متنوع بود و گونه گون . کسی که طالب عنوان کاتب میشد نمی‌توانست به دانستن لغت و خط عربی اکتفا کند . البته خط خوش و ظریف لازم داشت و گذشته از آن عربیت کامل می‌خواست : علوم لسانی ، صرف و نحو ، بلاغت ، امثال عرب عروض وقافیه ، وانشاء نظم ونثر . بعلاوه شناخت انساب عرب ، ایام وتواریخ عرب و آشنایی با رموزاداره وسیاست هم برای وی ضرورت داشت[۱۶]. ازهمه بالاترچون سروکارش باجامعه‌یی بودکه باقوانین اسلامی اداره میشد کاتب میبایست باقرآن وسنت و با دقایق احکام فقه و کلام نیز آشنا باشد تا درحل مشکلاتیکه درکتابت یا عمل برایش ممکن بود پیش بیاید درنماند . بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات ـ بامقادیر و مساحات و با سایر اطلاعاتیکه انسان را با رموز کارهای اهل صناعات وحرفه‌ها آشنامیکند نیز برایش ضرورت داشت .

ارتباط با دربار خلیفه ومراوده باحکام وامراء هم آشنایی با بعضی فنون ـ شطرنج و چوگان وسواری ـ را الزام‌میکرد همچنین موسیقی و غناء راکه ابن خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده[۱۷] . گویی خلیفهٔ عباسی ازیك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است که خسرو انوشیروان از ریدك خود داشته است : آشنائی با ظرایف هرفن حتی‌اغذیه ، البسه وعطریات[۱۸] . ازاین‌رولازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌یی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد . ابن‌قتیبه میگوید کسی که بخواهد عالم شود باید در یك علم تبحر حاصل کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته‌های مختلف‌تفنن نماید[۱۹]. این تفنن در رشته‌های مختلف که برای کاتب ضرورت داشت برنامه‌یی شد برای بهترین ومطلوبترین ادب‌ها. چنانکه درتعریف ادب ـ مطلق‌ادب ـ گفته میشد عبارتست ازبهره‌داشتن از هرفنی والبته این تربیت عالی ـ که یادآور تهذیب دبیران بود در عهد ساسانی ـ معیار ونمونه شد برای هرنوع‌تربیت وتهذیب دنیوی. چنانکه شعرا ، علما ، اطباء ، منجمین ، مغنیان ، فلاسفه ، وحتی فقها هم جهت‌آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی باز کنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این‌ادب هم در آثار همه ـ حتی در فلسفه و تفسیر وفقه و طب ـ منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری . مخصوصاً که خلفاء و سلاطین از این بلندگوی جاندار ـ که شاعر خوانده میشد ـ استفاده می کردند برای نشر محامد ومقاصد خود . بدینگونه بود که ادب عربی در عین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تأثیرسنت‌های ایرانی واقع شدوتجمل

اشرافی ادب درشعر - که پیش از آن رنگ جاهلیت و بداوت داشت - رفته رفته تأثیر بخشید و شعر تدریجاً مهمترین صناعت ادب شد باصبغه‌یی اشرافی . وجود این تمایل اشرافی است که در تمام دنیا یك ادب کلاسیك بوجود آورده است و قواعد موضوعهٔ ادبی راهم - همانطور که نیچه✿ دربارهٔ اخلاق مسیحی می‌گفت - حافظ و پاسدار آن کرده است[۲۰]. البته بروز این تمایل لازمه‌اش آن نیست که ادب کلاسیك همیشه و درهمه‌جا فقط اشرافی محض باشد و یا ستایشگر و ترجمان فکر و زندگی طبقات خواص. بعلاوه تأثیرات متقابل طبقات را دریکدیگر و همچنین ناهماهنگی اجزاء این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان را هم باید در نظر داشت . از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال آنها حتی درهمان سنت‌ها و قواعد موضوعهٔ مخصوص طبقات خواص نیز آشکار است و انکارناپذیر . چنانکه درجنب مبالغه‌پرستی ، واقع گریزی ، و تفنن‌جویی که غالباً نشانه‌هایی است ازغلبهٔ ذوق اشرافی ادب کلاسیك بسادگی بیان ، واقع بینی وغایت جویی هم که از مختصات طرز فکر عوام است گه گاه تمایلی نشان می‌دهد. همچنین آن رنگ انسانیت واقعی که درقصه‌ها - درترانه‌ها ومرثیه‌ها هست و مشحون است از اندوه‌ها و شادیهای واقعی مردم - انعکاسی است ازغلبهٔ ذوق و ایدئال طبقات عوام درادب وحاکی از آن فرهنگ واقعی که بقول گورکی✿ رایحهٔ آن همیشه از طبقات پائین ببالا می‌آید و با مشام طبقات بالا هم چندان آشنا نیست . درهرصورت ادب - در شکل کلاسیك خود - رنگ اشرافیت دارد و بیشتر مخصوص است به طبقات خواص . سنت‌ها و قواعد آن هم در

✿ F. Nietsche ✿M. Gorky

حکم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن . تجسم واقعی این ادب نیز نزد مسلمین درشعرست که برای شناخت درست آن ازقدیم اصول وقواعد مدون گشته است : یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند درنقد لغوی‌ادبا . البته چون این‌نوع نقد بیشتر نظر بصورت وقالب دارد تا به مضمون و محتوی از یك بررسی سطحی تجاوز نمیکند . بعلاوه چون با مضمون ومعنی شعرکاری ندارد بعضی صاحبنظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند ازعدول و انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی‌نقادان فرمالیسم را بدترین‌انحراف خوانده‌اند و نقدی دانسته‌اند مخرب وخطرناك[۲۱] . منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنت های کهن میبیند تا رایحهٔ قالب شکنی را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله با خطر ـ خطر تجدد و بدینگونه غالباً سعی دارد تا راه‌هرنوع تقلا وتلاش تازه را برشاعر مسدود کند و از اینجاست یك‌نزاع ابدی وبی‌سرانجام ادبی : ـ نزاع قدما و متجددان . با این همه در سوءظن باین‌نقدافراط کرده‌اند. چون نقدی‌که بکلی ازتوجه به‌قالب وصورت خالی باشد نقد ادبی نیست نقد فلسفی است و اجتماعی بلکه نقدفلسفه است و نقد مسائل اجتماعی .

درست است که شعر و ادب بهرحال از زندگی جدا نیست اما در آن نباید فقط تصویر زندگی عادی را جست . بعلاوه نقد لغوی ـ فرمالیسم ـ کمك موثری میتواند کرد در استنباط تمام محتوی معنی . همچنین نزاع قدما و متجددان اگر هم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم کهنه پرستان را

بخط حرکت میاندازد . بی‌چنین نقدی نه شاعر و خواننده چنانکه باید از منتقد چیز میآموزند نه تمام محتوی شعر بدرستی از آن فهم میشود در هرحال این میراث سنت های قدیم با تمام تلاء لؤو شکوهی که جنبه اشرافیش بآن بخشیده است امروز برای منتقد درحکم تجهیزات ضروریست ـ تجهیزات جنگی . از آنکه فقط در بعضی موارد استثنائی استفاده از آن لازم است اما بخاطر همان موارد هم که شده است باید همه‌جا سنگینی بارش را تحمل کرد . در واقع امروز بدون آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان کار کسانی را که در زیر یوغ آن قواعد ، آفرینش‌های شاعرانهٔ خود را بکمال رسانیده‌اند ارزیابی کرد . برای کسی که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیك وبدش را بشناسد هم آشنایی با عروض وقافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت حتی آشنائی با فلسفه با فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست . جز با این آشنایی‌ها نه‌طرز فکر یك شاعر گذشته را میتوان درك کرد نه سبك بیانش را . درست است که حتی گذشتگان هم برای درك درست شعر بآموختن رموز این سنت میکوشیده‌اند اما این آموختن در غالب موارد به قصد تمرین بوده است در نقد وشناخت . خود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته‌اند . اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط و کتابت رموزصنعت خویش‌را ـ ازوزن وقالب وقافیه ـ میآموخته‌اند وتا عهد ذوالرّمّه و امثال او هم شاعران آشنایی با علم و کتاب را برای آموختن فنون شاعری لازم نمیدیده‌اند[۲۲] . در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی که صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعر تازه‌کار باید کتابها بخواند[۲۳] وشعرها حفظ کند شاعر واقعی میتوانسته رموز فنون وسنت

شعر را از راه گوش فراگیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دورهٔ تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی کـه عوفی او را با عنوان مجلل « الحکیم مجدالدین » هم خوانده است[۲۴] وی امّی بود وسواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت بر حرف او نتوانست نهاد . آیا بسبب همین بی سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود وجمله الفاظ او منقح ؟ در هرحال این حکیم امّی یك پیشرو وراهنما بوده‌است برای‌امثال قنبری نیشابوری در عهد دولتشاه[۲۵] وشعرای عامی عهدصفویه و کسانی مثل شاطرعباس صبوحی درعهد متأخر که با بیسوادی در فهم و رعایت سنت‌ها از دیگران عقب نمیمانده‌اند . با اینهمه چنین بنظر میآید که ازشاعران کسانیکه با رموز فن وسنت از طریق آموختن‌ادب آشنا شده‌اند بهترمیتوانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی کنند وبیشتر آزادی واقعی را ـ در بیان هر نوع فکر تازه ـ حس میکرده‌اند .

۳

شناخت شعر

پیش از بحث در نقد وسبك شناخت خودشعر لازم استوتعریف آن. البته باید توجه‌داشت که شناخت‌تفاوت واقعی بین‌شعر ونثر کاریست ظریف وبدون غور کافی در صناعت انشاء هرچه، درین باب گفته آیدبقول عزرا پوند* ناقص‌است وبی‌فایده [۱] . با اینهمه میتوان پذیرفت که در شعر وهمچنین در نثرودر هر اثرهنری بهرحال یك شرط عمده هست، آن عبارت‌است‌ازمعنی وقصد. کلام‌خواه موزون باشدخواه غیر موزون خواه مقفی باشدوخواه بی‌قافیه وقتی‌شعر خوانده میشود که گوینده در سرودن‌آن قصد آوردن وزن وقافیه ـ ساختن شعر ـ کرده باشدوگرنه کلامی که بی قصد ـ وبدون اینکه عمدی درکار باشد ـ موزون ومقفی شده باشد مثل‌حرکت یااثرانگشت‌است که فرضاً بی‌هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با یك چیز ـ که البته‌آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی . همچنین هذیان بیخودانه ممکن

---

*— E, Pound ,

است موزون و مقفی باشد ـ و حتی خیال انگیز ـ اما مادام که گوینده از روی شعور آنرا بیان نکرده باشد درشمار شعر نیست واز اینجاست که در تعریف شعر بعضی گفته اند که باید قصد گوینده هم گفتن شعر باشد. چنانکه کلام‌خدا ـ قرآن کریم ـ هم با آنکه در بعضی اجزاء آن چیزهایی از نوع وزن وقافیه ممکن است دیده شود شعر نیست از آنکه نه کلام انسان است و نه قصد گوینده‌اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاوی ودقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گویندهٔ کلام قصد شاعری داشته است یا نه وهمین برای نظارت بر آن کافی‌است . اما تعریف شعر ـ یعنی ایراد یك‌تعریف دقیق جامع و مانعی از آن ـ کاری‌است‌دشوار. اینکه‌شعر کلام‌موزون باشدیاموزون‌ومقفی‌هردو مشهورترین وقدیم‌ترین وصف شعرست . حتی ارسطو میگوید که مردم عادت کرده‌اند بین شعرو کلام‌موزون‌حکم‌به اتحاد کنند[۲] وهر کلام‌موزون را شعر بخوانند اگرچه مضمون‌آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی . درصورتیکه طب یا حکمت مادهٔ شعر نیست ماده عالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی .

اینجا نکته‌ایست محتاج تأمل . فایدهٔ کلام بطور کلی عبارتست از اظهار مافی‌الضمیر از طرف گوینده بهر یك از دو طریق خبر وانشأ. البته محتوی خبر که بهرحال محتمل صدق و کذب است ممکن است یك‌امر عادی‌راجع بزندگی‌روزانه باشد یامثلاً یك قضیه‌مهم‌هندسه یانجوم . اما بهر صورت کلام کلام عادی است وگرچند موزون باشد وحتی مقفی . انشاءهم که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بیك‌امرعادی‌ـ‌مثل‌امر کردن مستخدم بکاری یانهی کردن کودك‌ازچیزی ـ و هم ممکن هست کاری باشد فوق‌العاده مثل استمداد برای فرونشاندن

حریقی یا استرحام برای نجات یك مریض . در تمام این‌موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد حتی اگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یا در فلسفه و یا در نحو و صرف یا تاریخ. اما وقتی هم هست که کلام غیر عادیست و آن جایی است که گوینده میخواهد مجموع کلامش ـ یا حتی اجزأ آن نیز ـ در خیال و عاطفهٔ دیگران تأثیر و تصرف کند خواه منتهی شود به اقناع و تحریك دیگران مثل خطابه و خواه مجرد تأثر باشد مثل شعر و قصه . کلام گوینده درین مرحله کلام عادی نیست ـ خواه موزون باشد و خواه نباشد ـ اما هرقدر قوت تاثیر و القاء آن بیشتر باشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست . این کلام غیر عادیست که موزون آن شعر خوانده میشود و غیر موزونش نثر. اما خود آن چه نام دارد ؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهرا برای آن وجود ندارد و همین معنی است که ارسطو هم در فن شعر میگوید اسم مخصوصی برای آن درزبان یونانی نیست . البته کلمه ادب یا ادبیات هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع . همین نبودن يك نام مشترك سبب شده است که در فهم و شناخت شعر ـ و تمیز آن از نثر ـ اختلاف پدید آید. باری قید وزن از قدیم در شعر لازم شناخته میشده است بدون آنکه وافی باشد . قافیه را هم ـ لااقل بسیاری اقوام ـ جزو لوازم شعر دانسته‌اند اگرچه شعر بی قافیه هم حتی ظاهراً در خود ایران از قدیم سابقه داشته است[۳] .

درهرحال باوجود اهمیت وزن و قافیه درشعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون و مقفی است چنانکه ابن خلدون هم توجه داده است[٤] درواقع فقط نزد عروضی‌ها درست است و از لحاظ بلاغت کافی نیست بعضی هم قید خیال‌انگیز بودن را بر آن افزوده‌اند[۵] اما ظاهراً این قید لازم

نیست از آنکه هم‌وزن و آهنگ که در شعر هست خودش خیال انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن نوعی آرامش میبخشد که در خیال و عاطفه تأثیر دارد. بیان شاعرانه هم ـ از تشبیه و مجاز ـ جنبه خیـال انگیزی دارد. بعلاوه شعر ـ لااقل آنگونه که در ادب کلاسیك اسلامی هست، فارسی و عربی ـ حاجت بقصه و خیال انگیزی آن ندارد. بدینگونه قید خیال‌انگیز بودن‌هم ـ که‌امثال نظامی عروضی و خواجه نصیر آورده‌اند در تعریف شعر ـ ضرورت‌ندارد و چیزی‌را روشن نمیکند[۶]. بعلاوه این خیال انگیزی وافی هم‌نیست چراکه مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یاعاطفه نیست. اشعاری‌هم‌هست که در آنهاغیر از خیال و عاطفه وعلاوه‌بر آنها عقل‌انسان نیز مخاطب است‌ودر آن مواردشاعر نه‌فقط‌در عاطفه‌و خیال طرف تصرف میکند در عقل او هم نفوذ مینماید و آنرا متاثر میسازد. مثنوی ملای روم چنین شعریست و فی‌المثل آنجاکه وی از حیات کائنات واز زبان‌مرموز همهٔ موالید عالم سخن میگوید یامیکوشد امر رستاخیز جسمانی‌راکه اذهان‌عادی ـ وهمچنین‌اذهان حکماء مادی ـ بشدت امکان آنرا مردود جلوه‌می‌دهند ممکن فرانماید و حتی آنرا امری طبیعی و عادی درعالم نشان دهدو خواننده را به قبول آن اقناع نماید تاثیر کلام اودرعقل کمتر ازتاثیرش درقلب‌وخیال نیست. همچنین است خیام و حافظ، مخصوصا درمواردی که‌از بی‌ثباتی حیات‌وضرورت اغتنام‌وقت سخن میگویند. از شعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد که کلام او یاد آور گفتار حکماء یونان‌شده است ـ وابوالعلاء معری غالباو خاصه جاهایی که‌از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند ـ نیز همین حال رادارند و سروکارشان بیشتر باعقل‌است تاحس وظاهراازهمین‌روست

که‌ابن‌خلدون میگوید ۷ شیوخ ماشعر آنها را! بچیزی نمیدارند. درحقیقت آن نوع کلام که‌لونگینوس✲ نقاد یونانی آنرا نمط‌عالی یا والامیخواند وصفش همین‌است۸ . همین که‌علاوه برعاطفه و خیال عقل را هم متاثر می کندو آنرا بحالی‌می‌اندازدنظیرحال‌یك‌صاعقه‌زده: عین‌حالی که‌مثنوی برای خواننده ایجاد میکند ودرعین آنکه نه‌فلسفه است نه‌خطابه هم‌مثل آنها درعقل تاثیر میکند وهم مثل یك‌غزل یایك حماسه درحس وخیال همچو آسمان که در عالم پندار برسرانسان خراب بشود تمام وجود او رادرزیر فشارعظمت خود پایمال میکندوبرای او نه‌خیالی باقی‌میگذارد ونه‌عقلی. تاثیر آن‌فقط یك‌لذت‌حسی‌نیست مثل تماشای یك‌باغ‌گل یایك چشم‌انداز زیبانیست مثل مشاهدهٔ جلال‌وشکوه یك‌آتشفشان است یایك طوفان خروشنده که بیننده را- خسارت و زیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست - بحالتی آمیخته ازاعجاب‌ووحشت دچار میکند .احساسی که‌والاتر وباجلال‌تر از حس‌زیبائی است وکسی که‌با زیبائی عادت کرد دیگر فقط ازاحساس این امر - امر والا و متعالی- است که بهیجان میآید . چون غالبا از نبوغ تا جنون سر مویی بیش فاصله نیست شاهدی از یك جنون خوف انگیز درینجا می‌آورم : شنیده اید که‌نرون امپراطورمعروف ، شهر رم را آتش زد تا آن آتش سوزی را از تپه های مجاور تماشا کند و نقاشی . این نرون البته یك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه که خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت وتاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد۹ اما کسی که‌رم‌را آتش‌میزندتا آنرا تماشا یانقاشی کندپیداست

✲ Longinus

که ذوقش دنبال هیجانهای عادی نیست وچیزی برتر ـ امر والا یا عالی ـ راجستجو میکند و گویی فقط نمط عالی است که میتواند اورا راضی کند نمط عالی که خیال وعاطفه راالبته منقلب میکند اما عقل را هم دچار انفجار می نماید وحس لذت واعجابی توأم با وحشت و حیرت در انسان بر ـ میانگیزد. این است همان حالی که مثنوی ایجاد میکند. مثنوی که برخلاف مشهور تنها شعر تعلیمی نیست شعر واقعی هم هست یالااقل در موارد بسیار. بله در بعضی موارد ازحیث قافیه اندیشی ولفظ پردازی خلل دارد اماهمان است که لونگینوس میگوید شاعر چون باوج نمط عالی پرواز میگیرد عجب نیست که گه گاه فرود افتد وبزمین نزدیك شود. پروازش از آنگونه نیست که چون دائم در ارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد[۱۰]. بدینگونه مثنوی یك نمونه است ازشعر که بکلی خلاف تعریف بند تو کروچه✿ ـ نقادمعروف ایتالیائی است یعنی در آن دنیای شعر ازفکر و فلسفه خالی نیست وفلسفه شعر راتباه نمیکند[۱۱].

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره درهمان حد متوقف نمیماند وگه گاه عقل استدلال شناس راهم ببازی میگیرد و اینجاست که نه وزن وقافیه حد آن است نه خیال وعاطفه آنرا محدود میدارد. شعر البته یك هنرست ـ یك هنر از انواع هنرها. امامخصوصا باموسیقی و نقاشی ارتباط آن مسلم است. بحثی هم هست که ارتباط آن باموسیقی بیشتر است یانقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است و شعر درحکم نقاشی زباندار. لسینگ✿ درست میگوید که هر کسی اول دفعه متوجه شباهت شعر و نقاشی شده است باید آدمی لطیف طبع بوده باشد چون خیلی زود

✿ — B. Croce ✿ Lessing.

ملتفت شده است که این‌هردوهنر، ظاهر راواقعیت جلوه میدهند واشیاء غایب رابمنزلهٔ حاضر[۱۲] . برخی‌هم شعررا ازموسیقی‌جدانمیدانندوحکم باتحاد میکنند یا تلازم . کلام والتر پاتر* انگلیسی‌هم مشهورست که میگوید تمام‌هنرها به موسیقی‌نزدیك میشود[۱۳] و در بارهٔ شعر هیچ جای تردید نیست . درهرحال شعر یك‌هنرتر کیبی است مثل‌رقص مثل‌سینما وتاحدی مثل معماری .چون‌بوسیلهٔ وزن وقافیه برقص وموسیقی‌نزدیك می‌شود وبوسیله تشبیه وتوصیف به‌هنر نقاشی ومجسمه سازی .چنانکه گویی مجموعه ایست ازجوهر تمام این هنرها . باری حکماء یونان ـ افلاطون و ارسطو ـ شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته‌اند از تقلید طبیعت و افلاطون آنرا بعنوان امری که‌درواقع یك‌تقلید ساده از طبیعت است‌وخیلی‌دوراز اصل ردمیکند . البته این‌تقلید ومحاکاةچنانکه‌ارسطو بیان میکند عبارتست از تصویر و توصیف کارها ـ کار های اشخاصی که‌آن اشخاص ممکنست نیکان باشند یابدان . تصویر وتوصیف هم‌ـ که‌میتواند بشکل نقل‌وروایت درآید یا بصورت گفت و شنود ـ ممکن هست این اشخاص رابدتر ازآنچه هستند نشان دهد یابهتر . در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان راچنانکه هست تصویر میکندوشاعر دیگر چنانکه باید باشدواین توصیف‌وتصویر شاعرانه ازاحوال واطوار انسان و طبیعت تقلیدست ومحاکاة. البته از بین هنرها نقاشی وحجاری بیشتر باتقلید سروکار دارند شعر وموسیقی کمتر مخصوصاً درشعرتقلید هنرمند ـ که میکوشدخودرا هرچه بیشتر بطبیعت نزدیك کند تقلیدیست

* Walter Pater

ناقص .در چنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام
خزیدن خویش میخواهد ازفیل تقلید کند . اما بهرحال تقلید ومحاکاتی
هم که در شعرهست بگفتهٔ هگل شاید فقط درمورد انواع توصیفی صادق
باشد[۱۴] ـ بعبارت دیگردرشعر تقلید و محاکاةوقتی است که شعرمضمونش
عبارت باشد ازافسانه[۱۵] یا احوال نفس واوصاف طبیعت که همه آنها
سروکارشان با خیالست و عاطفه . لیکن جایی که صحبت از تاثیر برعقل
وتمام وجودست تقلیدو محاکاة تعبیر جامعی ازشعروکار آن نیست ولااقل
وضوح ودقت فلسفی ندارد . در حقیت درست استکه درین نوع شعر ـ
شعری که ازنمط عالی است ـ نیزماده همان است که درسایر اقسام هست
اما صورت ترکیبی غالباً امریستعظیم وبی‌سابقه ـ وآن را به هیچوجه
نمیتوان تقلید ومحاکاةخواندتقلید ومحاکاة ازآنچه درعالم‌اشیاء ـ دنیای
خارج‌ازوجود شاعرـهست. این‌را میتوان‌خلق‌خواند: خلق بآن‌معنی که
درحکمت‌مشائی گفته‌اند یعنی‌افاضه‌صورت برمادهٔ موجود. اینجاست که
شاعروآفریننده دریك ردیف مینشینند وازینجاست که گفته‌اند شاعر برای
خود دنیایی خلق میکند ورای دنیای عادی خالی‌ازعیوب و نقائص آن.
در واقع ازبین تمام هنرها هیچ یك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند
نمی‌دهد نه موسیقی بابلند پروازی که دارد این معجزه را تحقق میبخشد
نه نقاشی ـ با وجود بی‌بندوباریهای جسورانه‌اش. مثل این است که شعر
چنان ازقید حدوماده رسته است که نمیتواند هیچ قیدی را بر آفریننده
خویش تحمیل کند. برای همین‌است که وقتی شعر برسدهم‌قافیه رامیتوان
کنارنهاد هم وزن را ـ یعنی وزن عروضی ادبارا . بله درشعر خیلی‌بهتر
ازموسیقی و نقاشی میتوان ازقیود سنت سبکبارشد . این نکته‌یی است

که من ازیك برادر کوچکترم آموختم: خلیل ذره . این برادرم که درجوانی رفت یك آرتیست واقعی بود . دائم ازغلبهٔ حس وعاطفه جوش والتهاب داشت ودائم درکار آفریدن چیزی بود : آفرینش هنری . بهرسه هنر شعر ، موسیقی، ونقاشی هم یکسان علاقه داشت : ـ علاقه یی توأم با تبحراما بکلی خالی ازتظاهر. وی با آنکه در موسیقی ونقاشی بسنت‌ها و اصول قدیم زیاد پای بند بود درشعر بسنت شکنی میگرایید .

یك‌روزوقتی مرا ازاین تضاد ودوگانگی طرزفکرخویش اندکی متعجب دید گفت که این نکته تعجبی ندارد . درموسیقی حدود وقیودی هست که علیرغم هنرمندو درخارج ازحدود اندیشهٔ اوبوجود آمده‌است ازجمله محدودیت حنجره وتار آواها ولزوم تبعیت ازتکنیك سازهای موجود آزادی زیادی برای خواننده باقی نمیگذارد در نقاشی هم سرو کارهنرمند بادنیائی است نامحدود که وی بایدبکمك چندرنگ انگشت شمار ـ با وجود تنوعی که درآنهاهست ـ وبکمك صفحه‌یی که بهرحال خودش یك سطح بیش‌ندارد چنان دنیای نا محدودی را تصویرو تقلید کند . دیگر کجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی‌میماند ؟ ازآنمیان تنها شعرست که با کمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبان، تمام‌دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان کند . ازاینروست که هنرمنددرشعرخیلی بیشترازسایرهنرها آزادی واقعی حس‌میکند. چیزی که درهیچ هنردیگر باین اندازه دست یافتنی نیست . بله حق با او بود هیچ هنرمند دیگر بقدرشاعرقدرت وامکان آفرینندگی نداردیعنی‌قدرتِ بخشیدنِ صورتهای تازه را بمادهٔ فکر. البته‌آن صورت یا صورتهایی که شاعر بعنوان یك آفرینشگر به‌ماده ـ یعنی فکرخویش‌ـ میبخشد لفظ نیست معنی است :

معنی که فکراو را شکلی خاص ـ زنده و قابل بقامیدهد خواه آن شکل را به لباس لفظ هم دربیاورد خواه نه . بند تو کروچه نقاد ایتالیائی که شعروهنررا عبارت میداند ازشهود درواقع نظرش بهمین معنی است[۱۶] چون درواقع شاعرشعرخودرا اول میآفریند وبعد میسراید . چنانکه اگر هم نسراید باز هم شاعرست منتهی کاراو وقتی تمام شمرده میشود که آفریدهٔ او برای اذهان دیگرهم محسوس باشد و قابل لمس : یعنی به لفظ وبیان در آید .

لفظ البته یك لباس است برای بدنی که عبارت باشد از معنی اما این بدن مجرد بدون لباس هم برای دیگران نه مرئی است ونه محسوس ازینجاست که لفظ و بیان را کسوت خوانده اندومعنی را چون شاهدی پاکیزه که سرقات شعرایك جامه را ازتن آن بیرون میآورد و جامه یی دیگر درومیپوشد[۱۷] بااینهمه چون بی‌لفظ معنی نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ ومعنی ملازم اند و ازینجاست که درشعرباید به لفظ هم مثل معنی توجه کرد زیراکه شعرتنها بامعنی‌تمام نمیشود لفظ هم میخواهد وتوجه بهمین جنبه لفظی آنست که عروضی ها را وامیدارد تا در تعریف آن بگویند[۱۸] کلامی است موزون ومقفی که دارای معنائی باشد

٤

معنی و لفظ

ازشعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست ازلفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تاکه درتعریف آن عبارت کلام موزون‌مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی ـ کلام غیرادبی ـ نیز بشود واختصاص بکلام غیرعادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش‌نیست ـ کسوتی برای معنی. والکساندر پوپ* شاعر ونقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجاکه میگوید کسانی هستند که دربارهٔ کتابها ازروی لفظ داوری میکنند مثل زنهاکه راجع به مردها از روی‌لباس قضاوت مینمایند[1] باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد امالباس‌هم درجای‌خوداهمیت تمام‌دارد وجلوه ونمایش‌وجود بدن‌جز به لباس نیست . البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد . نه آنکه لباسی باشد خالی ، مثل آنکه شاعر گفت : که نمانده است زیرجامه تنی .

---

*—Pope, Alexander.

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لزوم لطافت آن. چنانکه آنرا ـ لفظ شعر وظاهر آنرا ـ مقایسه کرده‌اند با حله ـ با حله تنیده ز دل بافته زجان. صناعت شاعری را ازاین حیث است که بعضی همچون مؤلف المعجم تشبیه کرده‌اند به صناعت نساج[۲]. درهرحال لفظ که وزن و قافیهٔ شعر در آن تجلی میکند البته کسوت و جامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که ازتمام هستی او فقط جامه‌اش محسوس ومرئی است پیکرش حالتی دارد مجرد واثیری ـ : معنی. ازاینروست که درشعر اهمیت لفظ که جامه‌یی بیش نیست ازاهمیت معنی که صورت و جوهر واقعی شعرست کمتر نیست واینرو را ازیکدیگر جدا نمیتوان کرد. بااینهمه ازقدیم این مسأله پیش آمده‌است که درشعر ودرادب بطور کلی لفظ مهمتراست یا معنی؟ درینجا بحث بسیارشده‌است اماحقیقت آنست که درشعر لفظ و معنی همطرازند وهمسنگ. بقول شمس قیس، شاعر بایدنه بآوردن معانی خوب در الفاظ پست راضی شود نه باتیان معانی مبتذل در الفاظ خوب[۳] چنانکه لباس لطیف براندام درشت و پلید خوش آیند نیست لباس خشن هم برپیکر لطیف دریغ است. دراینصورت البته نمیتوان دراهمیت معنی مبالغه کرد، باآنکه معنی صورت وجوهرشعرست. ازآنکه شعر اگرچه با معنی ـ درذهن شاعر ـ تمام است امافایدهٔ آن که عبارتست ازالقاء بغیر وقتی حاصل میآید که درلباس لفظ جلوه بیابد و برای دیگران هم محسوس شود ومرئی. ازاینروست که صاحب المثل السائر با وجود ترجیح جنبهٔ معنی[۴] درانشاء خویش توجه خاص به لفظ دارد. بلفظ که در نظراوخادم معنی است. عبدالقاهرجرجانی هم با وجود علاقه‌یی که به ترجیح جانب معنی دارد

از اهمیت لفظ در جای خود غافل نیست[۵] چنانکه ابن رشیق هم لفظ و معنی را تشبیه میکند به روح و بدن که ضعف و قوت هریك از آنها ضعف و قوت آن دیگر را هم موجب تواند شد. اما قول عسکری و ابن خلدون مبالغه آمیزست که درین مورد لفظ را مهمتر شمرده و پنداشته‌اند که معنی امریست مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم ریخته است و گفته‌اند آنچه سبب مزیت کلام است لفظ است که زیبایی و طراوت آن سبب اعجاب و تحسین شنونده میشود[۶] . با اینهمه وقتی نقادان لفظی را میستایند مراد نه آهنگ حروف است نه ظاهر وضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد[۷].

البته درین باب ، لفظ و معنی هردو رعایتشان بایسته است و رعایت تعادل بین آنها نیز لازم . معنی که البته تا از حد عادی بالاتر نباشد تعلق بشعر نخواهد داشت اما لفظ هم که کسوت معنی است بی شك با آن مناسبت دارد . ارسطو میگوید که لفظ باید از غرابت خالی نباشد از آنکه مردم چیز هایی را تحسین میکنند که از دور آمده باشد. دربین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ باید بازاری نباشد[۸] ــ و به قول ابن اثیر کثرت استعمال آن را نفرسوده باشد. بعلاوه باید بی آنکه غریب جلوه کند چنان باشد که شنونده را گمان افتد که آن چیزیست غیر از آنچه دردست مردم است در حالیکه آن الفاظ در واقع از همانهاست که در دست مردم هست[۹] بدینگونه ترجیح هریك از لفظ و معنی ادعایی است مبالغه آمیز و گزاف. نکته در این است که بین آنها تعادل باشد و تناسب . البته تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق میخواهد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع ، رویت

واستعمال. در صورتیکه ملاك معنی آنست که چون بر عقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد[۱۰]. البته این توجه ادبا و نقادان باهمیت لفظ و تأکیدی که در پرهیز از بکاربردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست ازجنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب ـ که سابقاً در آن باب سخن رفت. اما در واقع شعرفارسی ـ مخصوصاً در دورهٔ صفویه ـ بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد و در دست بازاریان افتاد ـ خیاط، کفشگر، خرده‌فروش، خباز، آشپز، و سرباز ـ مملوشد از الفاظ و تعبیرات بازاری. چنانکه شیوهٔ بیان شاعران ایندوره ـ آنچه سبك هندی خوانده میشود ـ بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعران اهل مدرسه و شاعران دیوانـی شد و باآنکه اشتمال بر کنایات و بعضی معانی خیالی آنرا گه‌گاه تا سرحدمعما میرسانید الفاظ و عبارات بازای رنگ تازه‌یی بآن داد ـ رنگ رئالیسم ✿ . درست است که بعدها ذوق‌های تهذیب یافته ـ ذوق اهل مدرسه ـ که از معانی و الفاظ عامیانه و بازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبك هرجا که بین لفظ و معنی تعادل و تناسب حاصل شدشعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد و مطبوع.

چنانکه شیوه‌های دیگرهم ـ که مخصوص اهل مـدرسه و اهل دربار بود ـ با وجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنیشان تعادل بود همین گونه بود. آنچه سبك عراقی خوانده میشود ـ تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش از آن طایفه بودند ـ تعادلی داشت بین الفاظ عربی با معانی مأخوذ از معلومات عصری شاعران. استعمال استعاره و صنایع بدیعی هم در مواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبك

✿ Realisme

را دلپذیر میساخته است . اما سبك خراسانـی در آوردن الفاظ غریب وحتی مهجور و احیاناًوحشی چنان بی دریغ بوده است که فرهنگهای غرایب آن - مثل لغت‌فرس اسدی وشاید لغت گمشدهٔ قطران تبریزی نیز- با شواهدی که از اشعار آن ادوار ارائه‌میدهدچیزی نیست جز فهرستی از یك مشت لغات‌مهجور. البته وقتی وصف‌های ساده و تشبیهات و تکرارهای لفظی و معنوی را باین لغات غریب بیفزایند مختصات واقعی آنچه سبك خراسانی خوانده میشود بدست‌میآید . باری‌شعر - لااقل در ادب کلاسیك اسلامی - زبانی دارد مخصوص - زبانی که با آنچه در نثر بکارمیرود تفاوتها دارد. درست است که فی‌المثل درفارسی - با ملاحظه اشعار خراسانی وعراقی ومقایسه‌شان با شیوهٔ هندی - ضرورت ندارد که زبان شعرمبتنی باشد برلغات غریب و بدیع اما بهرحال لغاتی‌هم‌هست مخصوص نثر که در شعر استعمال آنهامطبوع نیست و بقول عبدالقاهر آوردن آنها درشعر آنرا ناهنجار میکند . مثلا لفظ ایضاً که عبدالقاهر برای زبان‌عربی مثال میآوردیا عبارت‌ماالفرق که ابن خلدون دراینمورد ذکر میکند و بقول او شباهت دارد بلغت فقها چنانکه لفظ مهمه هم که مثلا درشعر متنبی و منوچهری بکار رفته است[۱۱] - به اعتقاد ابن اثیر مخصوص شعرست و استعمالش در نثرمطلوب نیست . بـا اینهمه حد فاصلی که بین زبان شعر وزبان نثرهست در ادوار مختلف تفاوت داشته است و حکیم درین باب موقوف است براستعمال و استقصاء در آن . باری زبان‌شعر، اقتضایش آنست که دربرانگیختن حس موسیقی وشور و هیجان بیش از زبان عادی - زبان نثر- موثر باشد . این موسیقی - که ممکن است شورانگیز بـاشد یـا آرام بخش - در مجموعهٔ الفـاظ

و طرز ترکیب آنها محسوس است چنانکه ذوق تربیت یافته در الفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی میبابد یادآور حرکت یك سپاه ودرزبان سعدی موسیقی آرام بخشی که حرکت ملایم آب و نسیم رابخاطرمیآورد ازاینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته‌اند واز آن تعبیر به«حلاوة النغمه» کرده‌اند[۱۲] ــ که تعبیر دیگرش انسجام است ازلوازم فصاحت. اما خود فصاحت تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است که اجزاء کلام ــ کلمه ــ خالی باشد از تنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس، و کراهت درسمع چنانکه ترکیب آن کلام هم باید نه فقط از تنافر کلمات خالی باشد بلکه نیز ضعف تألیف و تعقید لفظی ومعنوی وتتابع اضافات و تکرار بیفایده هم باید در آن نباشد والبته وصول باین نوع کلام برای شاعر ذوق فطری میخواهد و ملکهٔ نفسانی. بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظ روان باشد بامخارج حروف آسان فصاحت درمرکب هم عبارتست ازائتلاف الفاظ وعدم تنافرشان. همین امرست که ــ صرف نظرازوزن ــ کلام شاعر راموسیقی میبخشد و برخیال انگیزی و نیروی تصرف آن درشنونده میافزاید. و نظر بهمین خاصیت بوده‌است که نقادان قدیم دررعایت مناسبت بین لفظ و معنی تأکید بسیار کرده‌اند: تأکید دراین که برای معنی رقیق لفظ هم رقیق باشد و برای معنی قوی لفظ جزل. ونیز از همین روست که گفته‌اند لفظ باید باوزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت وسازش واقعی داشته باشد باوزن وبا قافیه[۱۳] بااینهمه گمان اینکه هرمضمون ومعنی مناسبت باوزنی خاص دارد یك و هم فریبنده است که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی میگویند و اساس درست ندارد چنان که بحر متقارب رافردوسی و

اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی و حافظ برای داستان وساقی نامه بحررمل مسدس رامولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده است و بسیاری شعرا مثل سعدی و عراقی گه‌گاه برای غزل. بااینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظر میآید و سازگارتر ، از آنست که در آن موارد موسیقی وزن کاملتر می‌افتد یابارزتر وجالبتر.

باری توجه بموسیقی الفاظ ولزوم مناسبت تام بین لفظ باوزن نقادان قدیم راغالباً باین نتیجه کشانیده است که شعر رازبانی خاص است غیر ازنثر ودرهریك از این دوالفاظی بکارست که در آن دیگر نیست امااین فکر که درواقع مولود تمایلات اشرافی درشعرست نزدشاعران وگویندگانی که باعامه ـ نه اهل درگاه و نه اهل مدرسه ـ سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است وازاین روست که درشعر عطار وشعر مولوی هیچ توجه باین نکته نشده است که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق وجایز هست یانه و نیز بسیارند کسانیکه درمثنوی وآثار عطار بهمین مناسبت که آنها مثلا زبان فرخی یاانوری راتقلید ورعایت نکرده‌اند طعن میکنند اماحقیقت آن است که شعر هرجا از تصنع وتکلف ادیبانه دورباشد وبه طبیعت و حقیقت نزدیك زبانش هم از آنچه زبان شعر خوانده میشود ویك زبان قراردادی بیش نیست جدا میشود ودرست درهمین مورد است که وردزورث ✲ شاعر انگلیسی میخواهد زبان شعر رابزبان محاوره نزدیك کند ـ برای وصول برئالیسم. وی مجموعه‌یی[۱۴] بنام «اشعار غنائی» ✲ دارد که عبارتست ازقطعاتی چنداز خوداو ودوست شاعرش کالریج ✲ ، ودر مقدمه‌یی که بر

✲ Wordsworth, ✲ lyrical Ballads. ✲ Coleridge.

طبع دوم آن نوشته است مذهب خود رادر شعر بیان میکند - و آنرا عبارت میداند ازبازگشت به طبیعت و واقعیت . برای وصول بواقعیت بعقیدهٔ او شعر باید به طبیعت نزدیك شود . از زندگی سادهٔ روستاییان الهام بگیرد وبه حوادث و اوضاع زندگی عمومی توجه کند .

درباب زبان آن‌هم عقیده‌اش آنست که باید زبانی باشد که واقعا مردم بکارمیبرند، مخصوصاً زبان روستاییان. از آنکه به زبانی سخن میگویند پوست کنده تر و برجسته‌تر[۱۵] و گمان میکنم اگرشعرایی که شعر-شان بسبك هندی است نیزمیخواستند مثل ورد زورث - وشعرای جدید خودمان- برای شیوهٔ شعر خود بیانیه یی بنویسند آنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمهٔ ورد زورث . نهایت هدف آنها عبارت میشد ازبازگشت بزندگی‌روزانه مردم عادی - مردم بازار-وزبانشان هم زبان اهل بازاربود : چیزیکه نقادان‌قدیم‌ما آنهمه از آن اجتناب داشتند. بااینهمه وردزورث چنانکه کالریج درنقد او- دررساله بیوگرافی‌ادبی[✿] گفته است خودش‌مکرربخلاف این دعوی عمل کرده است وبسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است[۱۶] .

باری زبان روستایی - و همچنین زبان بازاری - هم البته بیش اززبان اهل مدرسه در تحولست از آنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش تر تماس دارد از این‌رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود و آن الفاظ و تعبیرات نادر بنظر میآید و غریب . زبان بدویهای عرب هم‌بهمین سبب - حتی مقارن اوایل عهد عباسیان -گه‌گاه

✿– Coleridge, Biographia Literaria

محتاج میشده است بشرح و تفسیر ـ کاریکه راویان شعر مثل حماد راویه
وخلف احمر میکرده‌اند و ازهمین روست که مجالس ثعلب ومبرد وحتی
امالی قالی و مرتضی غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیر غرایب
الفاظ ونیز ترکیبات شعرای قدیم عرب . شعر فارسی هم برحسب اختلاف
محیط و تفاوت سلیقه‌ها ازقدیم آگنده بوده‌است ازلغاتیکه محتاج میشده
است بشرح منتهی دیوان منجیك ورودکی غرایبشان عبارت بوده‌است
از الفاظ متروك دری در صورتیکـه مثلا منوچهری ولامعی مفردات و
ترکیبات غریبه‌یی که داشته‌اند بیشتر از نوع الفاظ و تعبیرات مأخوذ
ازلغت وادب عربی بوده است . چنانکه انوری و خاقانی و نظامی غیر
ازالفاظ غریبه مشکل دیگری که در شعرشان هست عبارتست از استفادهٔ
دائم آنهااز معلومات و اصطلاحات علمی عصر خویش : ادب ، فقه ،
کلام، حکمت، طب،ونجوم . ازاینروست که اشعار بعضی ازاین گونـه
شاعران از جملـه انوری و خاقانـی محتاج شده است بشروح متعدد و
شیخ آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات مشکلست
ازداودین قـدماء یکجاگفته است که درخمسهٔ نظامی ابیاتی چند هست
که معنی آنها بروی روشن نیست و او درقیامت دامان شیخ را خواهد
گرفت تا آن ابیات را برایش تفسیر کند . درحقیقت درغالب اینگونه
اشعار و مخصوصا درشاهنامه و خمسه و مثنوی ودیوان سعدی و حافظ
که زیاده تداول داشته‌اند قسمت عمدهٔ اشکالی که پیش میآید ناشی است
از بیدقتی و عجله‌یی که نسخه نویسان داشته اند درضبط و کتابت .

از اینجاست اهمیت وضرورت نقد متون کـه در واقع مقدمه و
اساس هر نوع نقد دیگرست . عیب خط که امکان تصحیف در آن زیاد

است بعلاوه بی امانتی کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون اباناشته انداز اسباب عمده بوده‌است دربی اعتباری نسخ. عدم‌رواج روایت ـ که‌شعر قدیم عرب‌را تقریباً چنانکه شاعر گفته بود نگهمیداشته است ـ و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی امانتی کاتبان گاه نیز عمدی بوده است و برای اغراض‌فاسد. سریّ رفّاء شاعرعرب برای آنکه عده‌یی ازرقبای‌خود را متهم‌بسرقات بدارد اشعار آنها رادر دیوان کشاجم وارد میکرد یعنی در ضمن‌استنساخ دیوان کشاجم اشعار خالدیان‌را بآن الحاق مینمود تا آن اشعار‌رامسروق جلوه دهد ومأخوذ از دیوان کشاجم. گاه نیز اینکار غیرعمدی بوده‌است مثل قضیهٔ سنائی که دردیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران‌داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی‌خویش عذرخواهی کند[۱۷]. باری این بی‌دقتی کاتبان سبب عمده شد درفساد دیوانهای شعر. ازاین‌رو است که در اشعار قدما قبل از هر نوع نقد و قضاوت دیگر باید نخست متن‌درست ـ عین یانزدیك بعین آنچه‌گوینده درست کرده‌است ـ بدست آورد، ازراه مقابله وتصحیح نسخ موجود.

این جست وجوی نسخهٔ اصلی هر اثر کاریست سخت که‌خیلی‌ها حوصله و طاقت آنرا ندارند اما بدون‌آن هیچ قضاوت بی‌طرفانه‌درباره یك شاعر ممکن نیست. بااینهمه‌مردم خیلی کم بآن ابراز علاقه‌میکنند برعکس‌مثل‌اینکه حتی‌دربین جدی‌ترین«آماتورها» هم تمایلی هست که شعر شاعران را طوری که بامذاق خود مناسب میبابند اصلاح کنند. دربن‌باره واقعه‌یی هم‌اینجابخاطرم آمد که حاکی‌است‌ازوضع محیط‌ادبی

تهران در بیست سال پیش . آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اما کنجکاو وحتی گستاخ . یك روز رفیقی مرا بیك انجمن کوچك ادبی برد که عبارت میشد از یك دسته دوستداران حافظ . آن ایام هم مثل حالا حافظ پرستی یك بیماری بود، امانه بیماری رجال . درآن مجلس یك شاعر معروف که حالا از استادان غزل محسوب‌است دیوان خواجه رااز روی‌چاپ قزوینی برای‌دوستان جوان- یا بهتربگویم برای‌مریدان کم سن وسال خویش - تفسیرمیکرد، البته مطابق میل وسلیقهٔ خویش . جالب آنکه ابیات را هم گه گاه مطابق دلخواه خویش پس و پیش میکرد و باصطلاح تصحیح . دعوی داشت که چندان در شعر خواجه تتبع دارد که بیك نظر میتواند درك کند کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست وکدام نیست . بدون اعتنا باینکه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد- تابقول خودآنرابصورتی در آورد که حافظ اگربه‌بیند آنرا تصدیق کند و امضاء . این استاد غزل وقتی یك بیت خواجه را طوری تصحیح کرد که تقریباً تمام شعر عوض میشد . من گفتم آخر از کجامعلوم که حافظ خواسته است اینطور بگوید ؟ واستاد با خونسردی ادیبانه‌اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش میکردم تاشعرش را عوض کند . . . وقتی از پیش استاد بیرون‌آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ که‌توفیق زیارت‌این شاعر عصرمارانیافت.این است‌مسأله‌یی که نشان میدهد تهیه متن صحیح یك دیوان لازمست وتا چه حد لازم .

البته درین‌مقابله که‌برای بدست‌آوردن نسخهٔ‌درست‌باید بین‌تمام‌نسخه‌های معتبر موجود انجام دادبی‌شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات کرد وتهیهٔ نسب نامهٔ نسخ

موجود غالباً ضرورت دارد[۱۸] .

باری نقد متون اساس هرگونه نقادیست و بی آن هر گونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آنصورت شاید قضاوتهایی که دربارهٔ یکشاعر و شعر او میشود مبتنی باشد بر الحاقات کاتبان و خوانندگان ـ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین با همان وزن و قافیهٔ اصل ساخته‌اند و بدان افزوده .

۵

در بارهٔ بیان

وزن و قافیه چیزهایی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعر و نثر هر دو را که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ در معنی حقیقی بکار رود - بقول ادیبان در معنی موضوع له. البته در کلام عادی هم ممکن است گه گاه - اما بندرت - لفظ درغیر موضوع له بکار برود. این امر غالباً یا در توصیف - توصیفهای مبالغه آمیز - است یا در موارد تشویق و اغراء، مخصوصاً در کار تجارت که بزبان روزنامه‌ها تبلیغات میگویند و «پروپاگاند».

اما بهرحال چون زندگی عادی حاجت به دقت و صراحت دارد استعمال لفظ در غیر موضوع له در آن پیش نمیآید جز در مواردی که بکار بردن لفظ در معنی موضوع له وافی بمقصود نباشد یا - مثل مورد تبلیغات - گوینده هدفش تصرف باشد در عقول و عواطف بشری. درین موارد هم مثل اینست که کلام عادی بطور موقت وارد قلمرو ادب - کلام غیرعادی - شده باشد. اما در کلام غیر عادی هم استعمال لفظ در

غیر موضوع له اگر چه در نثر رواست اما باندازهٔ شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیز هائی که خطابه را خنك میکند وفور اینگونه استعمالاتست در آن [۱]. با اینهمه‌حتی وقتی‌هست که استعمال لفظ درمعنی موضوع له کلام را خیال‌انگیز میکند و نثر را نزدیك میکند بشعر و این جایی‌است که‌گوینده تشبیه بکارمیبرد. فی‌المثل‌وقتی‌شاعردانه‌های‌برف‌را تشبیه میکند بکبوترهای‌سفید- که راه خویش‌را ازهیبت باز گم کرده‌اند[۲] - انسان بساکه هم سرمای برف را احساس میکند وهم از فکر تماشای پرواز کبوترهای سفید احساس‌لذت و اعجاب میکند. طرفین این‌تشبیه -مشبه‌و مشبه‌به- که هردو هیئت‌مجموعی‌را نشان‌میدهند‌استعمالشان‌درمعنی حقیقی‌است،معنی‌موضوع‌له . اماتشبیه خیال‌انگیزاست‌وشاعرانه بعلاوه حاکی‌است‌ازاینکه‌شاعر- مثل‌ملك‌الشعراء بهارخودمان- علاقه‌یی داشته است‌به‌کبوتربازی[۳]. از آنکه درمشاهدهٔ‌اشیاء ومناظرچیزهایی که بعنوان مشبه به بیاد میآیند وجودشان بحکم قاعدهٔ تداعی معانی حاکی است‌از زمینهٔ نفسانی ذهن شاعر . حکایت مشهوری هست‌که میگوید کردی با دیلمیی‌ویك‌زرگرو باعاشقی ویك‌معلم‌همراه شدند . شب‌هنگام‌ماه‌برآمد تمام . هر یك از آنها خواست آنرا وصفی کند . زرگر آنرا تشبیه کرد به پاره‌یی زر گداخته که از کوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند . معلم‌گفت شبیه گردهٔ‌نانی است‌که از خانهٔ مالداری برای‌معلم هدیه‌فرستند. دیلمی‌گفت مثل‌سپری است‌که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت‌دارد[۴] .

در واقع هر شاعر برحسب ذوق و فکر خویش منظره‌یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند و همین است که موجب اختلاف

میشود در دیدها ودرسبکها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط‌زندگی شاعرو تجارب او. دربیان معنی واحد هر گوینده‌یـی مادهٔ تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل‌این معنی که انسان هرجاباشد دردست مرگ‌است واگرهم ازمرگ غافل‌است ازدام‌اوبیرون‌نیست یك‌تجربهٔ عام است. تورگنیف✿ نویسندهٔ روس که‌سروکارش باآب‌و رود ودریاست‌در بیان آن می‌گوید مـرگ چون ماهی‌گیریست کـه دامش را توی آب انداخته است‌ماهی بیچاره درون توراوست ولی می‌پندارد که از حملهٔ صیادایمن‌است غافل‌که هروقت تور کشیده شودزندگی اوپایان‌می‌یابد.[۵] وبدینگونه درهمه‌حال مرگ اورا مثل طعمه‌یی‌تلقی‌می‌کند. همین‌مضمون راطرفه شاعرجاهلی‌عرب چنین‌می‌گوید که‌اگرمرگ‌انسان‌رامهلت می‌دهد و رهامی‌کند مثل آنست که رسن را بپای شتر می‌بندند و می‌گذارندش که درصحرا بچرد حیوان خودرا آزادمی‌پندارد ، ونمی‌داند که رسن‌در دست‌شترچران‌است[۶]. بله‌هرشاعرازمحیط‌خودالهام‌می‌گیردورنگ‌محلی همین‌است . وقتی‌شعری ازابن معتز را برای‌ابن‌الرومی‌خواندند که در طی آن ماه نو را تشبیه کرده بود بـه زورقی سیمین که بارعنبر آن را سنگین‌کرده باشدودرآتش‌فرونشانده. خواننده ، ابن الرومی را ملامت هم‌کرده‌بود که ازاینگونه تشبیهات درشعر تو نیست . پاسخ ابن‌الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط[۷] . گفته بود ابن‌معتز خلیفه است و خلیفه زاده وقتی از زورق نقریی‌و بارعنبر سخن میگوید درواقع چیزهایی را وصف‌کرده است که درسرای او وجود داشته‌است اما من که یك شاعر سادهٔ بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها راکجادیده‌ام

✿ — Turgenev

که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینهٔ ادراك قبلی ، در تشبیه ـ وحتی در توصیف ساده ـ ضرورت دارد و اهمیت . از اینجاست دشواریی که در مسأله تشبیهات کوران هست ـ کوران مادرزاد که بی ادراك رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید . مسأله قدیم است و یك وقت هم موضوع صحبت شده است بین ابوعلی مسکویه واابوحیان توحیدی[8] باری در تشبیه و توصیف استمال لفظ در معنی حقیقی است وتشبیه در واقع اولین وساده ترین طریقه تفنن است در بیان معنی. چون انسان از حقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست و آن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها راتشبیه میکند بچیزهایی که شناخته ترست و آشناتر ، و بدینگونه در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی است وقصد گوینده توصیف است و تعریف. کسانی که شب در خانهٔ تاریك پیل رالمس کردند توصیف آنها از پیل ازاین نوع است. چون درواقع حقیقت آنرا درست درك نکردند دروصف آن تشبیه بکار بردند تا آنرا ازروی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند[9] درهرحال در تشبیه بسا که مراد گوینده فقط تعریف باشد ـ گه گاه حتی بقصد مبالغه . بعلاوه تشبیه که چیزی رادریك صفت یاحالت بچیز دیگر ملحق میدارد خیال انگیز است. گویی باجادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضر میکند وعیان. از آنکه صفت و حالی راکه در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به حالت وصفت مشبه به که خودش گرچه دورست اماآن صفت وحالت دروی چنان قویست کـه خیال بیك جولان آنرا ادراك واحضار میکند .

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتذال. حصول آنهم بدینگونه دست میدهد که وجه شبه امری باشد که زود بخاطر نرسد[10] البته

حتی یك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم‌جزو مایهٔ سنت‌ها میشود و اصالت خود را از دست میدهد . باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطرها تأثیر قوی داردواطمینان‌بخش. از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است‌و نا مرئی به‌چیزی‌را هنمون میشود که آشکارست و دیدنی واین‌خودبذهن‌و و خاطر شنونده آسایش میبخشد و اورا بروجود چیزی که نامرئی است وپنهان‌مطمئن میکند . البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجاکه‌وجه شبه تا حدی‌پوشیده است خاطر شنونده حاجت‌دارد به‌پویه‌و تقلائی تا آنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی‌میبرد مثل لذتی که‌انسان ازحل مشکلی پیدامیکند . عبدالقاهردرین موردمیگوید[۱۱] که انسان چیزی را کـه بعد از رنج وجستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشترگرامی میشمارد و این نکته ییست درست‌با اینهمه اگر این‌غرابت تاحدی باشدکه انسان را در فهم‌مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد . غرابت البته از اسباب عمده است‌درزیبائی شعرو درتأثیرآن . اما سرّ این غرابت‌که تشبیه راجاذبه ولطفی‌جداگانه میبخشد چیست ؟درواقع حتی درزندگی عادی‌وروزمره هم شاعر نکته‌هایی‌کشف میکند که از چشم دیگران مخفی است . آیا سبب آنست‌کـه وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرافاقدند؟ شایدهم شاعر چون غالباً درزندگی از آنچه‌عادی وروزمره است‌فراغتی داردگه‌گاه که بآن مینگرد چیزهایی در آن میتواند یافت که‌چشم مردم عادی‌ازکشف آنها عاجزست و این نکته‌است‌که هم تشبیه اورا غرابت میبخشد وهم‌توصیف اورا. این‌طرزغرابت‌جویی یك‌جلوه‌اش مخصوصاً

عبارتست از آنچه ادباء تشبیه عکس می‌خوانند . اینکه چشم محبوب را به‌نرگس تشبیه کنند یارویش را با ماه مانند نمایند چیزیست‌عادی که در محاورهٔ روزانه هم نظیرش تکرارمیشود. اماآیا عکس این تشبیه‌ها هم درست‌هست؟ وقتی وجه‌شبه دریك‌طرف‌تشبیه اصل‌است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است وعرضی و دراین صورت عکس ممکن‌نیست یا لطفی ندارد . اما شاعر گه‌گاه بابیانی سحر آمیز فرع را باصل تبدیل میکند و اصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده یك لحظه در اینکه اصل صفت متعلق بکدام طـرف است در تردید میافتد وبیشتر متأثر میشود اینجاست که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عاریت میگیردیاگل بوستانی‌نکهت خودرا از دهان اووام میستاندوهمین نکته است که حتی بیك تشبیه سادهٔ عادی هم حالتی میبخشد که‌آنرا از کلام معمولی برتر میکند و مؤثرتر .

بـاری ، در تشبیه چنانکـه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی است نه مجازی و ازاینروست که درنثر- و حتی در کلام عادی- نیزهم توصیف رایج است وهم تشبیه . اما آنچه بیشتربشعریا دست‌کم بکلام غیرعادی اختصاص دارد عبارتست‌ازاستعمال لفظ درغیرموضوع له - یعنی‌که مجاز لفظی . این‌مجاز لفظی‌هم البته انواع دارد وصورتها اما بهرحال آن تازگی و غرابتی که کلام را از آنچه معمولی و پیش پـا افتاده است خارج میکند ولفظ رابی‌آنکه وحشی باشد یا منسوخ درنظر مخاطب تازه وبدیع جلوه میدهد دربسیاری موارد ازراه استعمال‌مجاز حاصل‌میآید: یعنی‌استعمال‌لفظ‌درغیر آن‌معانی که همه‌از آن‌میفهمند. وقتی فی‌المثل از گرمی آتش یاسختی آهن سخن گفته آید گرمی‌وسختی‌درمعنی

حقیقی بکار رفته است : معنی موضوع له . امـا وقتی سخن از گرمی زبان باشد یا سختی‌دل ، گرمی و سختی درمعنی مجازی استعمال شده است: ـ مجاز لفظی. البته باید بین‌معنی‌حقیقی و آن معنی که شاعرمجاز لفظی را برای آن بکارمیبردمناسبتی‌هم باشد: ازمشابهت یا رابطهٔ علت و معلولی وجزآنها واین مناسبت‌است که آن را علاقه گویند.

بعلاوه وقتی گوینده میخواهد کـه از لفظ او معنی حقیقی ـ موضوع له ـ فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد کـه مراد او ظاهر لفظ نیست واین نشانه است که آنرا قرینه صارفه میگویند ـ خواه‌لفظی باشد وخواه معنوی . وقتی لفظرا درمعنی مجاز بکارمیبرند اگرعلاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند. استعاره در واقع عبارتست ازآنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند ودریك معنی دیگر بکاربرند باستناد یك تشبیه که‌گوینده درذهن‌خویش بکاربرده‌است بین‌مفهوم‌ظاهری لفظ‌ومعنایی که‌لفظرا مجازا جهت آن‌استعمال کرده. فی‌المثل‌جایی که‌وصف‌رستم‌ونعرهٔ اوست‌ممکن است شاعر بگوید « برزم اندرون غرشی کردشیر» در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت « بغرید رستم چوشیر ژیان » فقط تشبیه بکاربرده بود بدون استعاره . درصورتیکه دراستعاره هم لابد درذهن خود رستم را اول تشبیه کـرده است بشیر امابی‌آنکه این تشبیه را بلفظ‌درآوردشیررا که باصطلاح‌مشبه به‌بوده‌است بطورمجاز‌ـ‌و بعلاقهٔ مشابهت ـ درمورد رستم بکاربرده است .

بدینگونه مثل‌اینست که ـ بقول جرجانی‌ـ‌گوینده درتشبیه ازباب مبالغه مشبه به‌راعین مشبه میداند و از ذکر مشبه خود داری میکند چنان

که گویی استعمال مشبه به بجای آن درمعنی حقیقت است نه مجاز. درهر حال غرض عمده در استعاره تشبیه است بروجه مبالغه و اختصار[۱۲].

در حقیقت استعاره بیك معنی عبارتست از ادعای دخـول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی است از افراد مشبه به. ازجمله وقتی شاعر در بارهٔ یك سوار پهلوان میگوید که فلان جاشیری را دیدم که براسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دوگونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده‌اش دلیری وشجاعت است اما باهیئت وهیکل خاص دیگرشیری است غیر متعارف که همان دلاوری وشجاعت را دارد اما دیگر آن هیئت وشکل متعارف‌شیررا ندارد. شاعر که میگویدشیری رادیدم‌سوار براسب مرادش البته از نوع متعارف نیست مراد آن نوع دیگرست که شکل و هیئت آدمی را دارد اما در عین حال چیزی جز شیر نیست وگویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

استعاره ازتمام‌انواع مجازات‌لفظی، درشعر- وحتی درنثرادبی- متداولترست وهمچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر. حتی ازتشبیه هم رساترست یا دست کم مؤثرتر و قوی‌تر . شاعـر بوسیلهٔ استعاره بهمه چیز جان میبخشد بهمه چیز لطف و ظرافت عطامیکند. به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد وباشیاء بی‌روح حس وحرکت . البته استعاره‌اگرمتکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره - مستعارمنه و مستعارله- ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است وخنك . بهرحال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارتست از مبالغه - و همچنین تزیین کلام یا محسوس کردن آنچه ازآن مخفی و نامرئی است . از این گذشته ممکن هست لفظی که

در غیر موضوع له بکار میرود علاقه‌اش با آن معنی از مقـولهٔ شباهت نباشد اما بهر حال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است برمجاز ـ : مجاز مرسل . چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد . دست درین عبارت درمعنی حقیقی بکار نرفته است . اما استعمال آن برای مهارت هـم سببش شباهت بین دو معنی نیست سبب مناسبت دیگرست: ـ اینکه مهارت آلتش دست است . چنانکه وقتی گویند من در این کار پای نداشتم یعنی طاقت و قدرت ایستادگی نداشتم که اینجا هم استعمال پای مجازیست ـ مجاز مرسل. پس در مجاز مرسل گویی اسم یك چیز را عوض میکنند ـ یعنی آنرا باسم چیزی که با آن مناسبتی دارد میخوانند. از اینجاست که یونانی‌ها آنرا متونومی* خوانده‌اند ـ یعنی تبدیل نام . در فن شعر هم ، ارسطو انواع مجاز را بدقت و تفصیل بررسی کرده‌است اما تفصیل دقیقترش نزد علماءِ بیان ما ذکر شده‌است. بعلاوه ارسطو در شاعری برای مهارت در استعمال مجاز اهمیت بسیار قائل شده است از آنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت آن به تعلم حاصل آید [۱۳] بعلاوه آنچه شعر را روح و حیات میبخشد مجازست و انواع آن که بسیارست. تنوع آنهم از اینجاست که برخلاف آنچه نام قدیم یونانی آن ـ متونومی ـ میگوید تنها منحصر به تبدیل نام ـ و استعمال یك اسم برای معنائی غیر از آنچه اسم جهت آن وضع شده است ـ نیست بلکه مجاز بطور کلی چنانکه از همین اسم عربیش برمیآید گذرگاهی است از آن سوی حقیقت . گذرگاه شگفتی که نه لفظ را درحقیقت متوقف میدارد

---

* Metonymie

نه‌معنی‌را. چون درمعنی‌نیزمجاز هست ـ مجازعقلی و در واقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ ـ یعنی اسم ـ درغیر معنی موضوع‌له. اما این عبور از حقیقت همینجا متوقف نمیماند در حکم، خبریاانشاء هم‌ممکن‌هست‌مجاز پیش‌آید. چون‌در کلام شاعران مکرر پیش میآید که‌فعل وحکم رااسنادمیدهند بآنچه فاعل‌حقیقی آن نیست: درواقع یا باعتقاد گوینده. این‌هم‌البته مجازست‌ـ مجازعقلی ودرشعر بسیار. همین مجاز است که روح و حیات خاص به‌شعر میدهد چنانکه درهمهٔ عوالم وکائنات شاعر حس میبیند وحرکت که‌درواقع اسناد آن امور ونظایر آنها ازحرف زدن، خندیدن، گریستن، عشوه کردن‌وامثال آنها به‌کائنات بیروح اسناد فعل‌است به‌غیر فاعل حقیقی ـ یعنی مجاز[۱۴] وقتی‌حافظ ازفکربلبل حرف میزند که همه‌در این‌اندیشه است تامگرگل بااو یارشود وازگل سخن میگوید که‌اندیشه‌اش همه‌باین نکته است که درکار بلبل چگونه عشوه کند این افعال‌رابطور مجاز به‌گل وبلبل‌اسناد کرده است. دربوستان‌سعدی شمع‌وپروانه‌رادیده‌اید باچه‌سوزو گدازی از درد و سوز عشق صحبت میکنند ـ حرف‌هایی که اسناد آنهابشمع وپروانه البته مجازاست. درمثنوی‌همه‌چیز روح دارد‌ـ وحیات. جملهٔ ذرات‌عالم‌درنهان باتومیگویندروزان‌وشبان که‌سمیعند وبصیرندوخوشند واین احوال واین حرفها همه مجازی است وملاحظه‌کنید که‌این مجاز هاتاچه پایه بشعرروح داده است وچطورهمه‌چیز رازندگی بخشیده‌است وحیات. درديوان پروین اعتصامی همه‌چیز ازسوزن رفوگر ونخ‌خیاط حرف میزنند تانخود وماش آنهم بـ‌ایك روح‌زنانه وبایك فکر مناسب

کدبانویی . تمام این حرفها، این نصیحت‌ها وحتی عرفان بافی‌های لطیف زنانه که درزبان وحرکات مرغ وماهی وموروگل وشبنم جلوه داردمجاز است، مجاز. همچنین درانشاء ـ واقسام آن نیز ـ مجازراه دارد چنان که شاعر بسا که درشعرخویش کاری یامطلبی راطلب میکند، نهی میکند، یاسؤال میکند .امااز کسی یاچیزی که آن امر، آن نهی، یا آن سؤال، درعالم حقیقت باوارتباطی ندارد. فی‌المثل ازدیوار خرابه میپرسدمعشوق کجااست؟... از بادصبا میخواهدکه برای اوپیام ببرد؟.. اشك وناله خودرا نهی میکند ازاینکه سرّش رافاش کنند . دیوانهای شعراپراست ازاین معانی انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجازاست اما همین مجازهااست که بااین اشعار روح میدهد . همه کائنات را از شور وهیجان انسانی لبریز می کند ، شعرراسرشارمی داردازموادخیال انگیز. آنچه قصیدهٔ دماوندیه بهاررا که‌از قویترین قصایداوست لبریز کرده‌است ازشور وهیجان همین مجازهاست وشاعر به کمك همین گونه مجازهاست که‌از کوه‌سرسپید پیرزالی‌میسازد جهاندیده و خشمگین ومیخواهدکه صبرو حوصله راکنار بگذارد،همه چیزرا بهم بریزد، همه کس راکیفردهد ومثل یك انسان ـ یادست کم‌یك غول خشمگین ـ بخشم وخروش درآید. باری مجاز که‌انواع گونه‌گون آن درحصر ارباب بیان نمیگنجد درشعر اهمیت بسیار دارد وازاسباب عمده است دررونق وجلوهٔ آن. مع‌هذا درتمام انواع‌مجاز قرینه‌یی‌هست لفظی یامعنوی که‌نشان میدهد گوینده درآن‌ها نظر بمعنی حقیقی نداردو ممکن نیست که مراد وی‌واقعاً حقیقت آنها باشد. امایك نوع دیگرهست ازکلام که‌گوینده درطی آن سخن‌را ـ ازلفظ، اسناد ، یاانشاء ـ درمعنی حقیقت بکار نبرده است و نظر بمجاز داشته است لیکن مانعی ندارد

که‌معنی حقیقت هم‌از آن کلام استنباط شود . این هم‌البته نوعی مجاز است‌امابااانواع‌دیگر آن‌تفاوت‌دارد مخصوصاً ازاین جهت که‌ایهام دارد ودوپهلوست. این طرزبیان را کنایه میگویند ودرزبان عامه تداول بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانیکه ازگفتن حرف صریح ، بجهاتی‌ملاحظه دارند واجتناب‌وقتی میگویند فلانی کلاهش پشم ندارد لازمش اینست که‌پشم کلاهش راربوده باشند ـ پس باید آدمی باشد زبون‌وبی‌دست وپاوهمچنین کسی که دنبال‌نخود سیاه میرود ـ چیزی که‌این اندازه‌تنگیاب است ـ البته ب‌زودی پیدا نمیکند ولازم معنی‌این است او را فرستاده‌اند به‌جستجوی‌امرممتنع. وقتی‌درجمله‌دعایی برسبیل تعارف‌بکسی‌میگویند سایهٔ شمامستدام باد بیشتر نظر بلازم‌سایه است یعنی وجود و وقتی گفته میشودگرد کفشی‌برما بیفشان‌لازم‌آن معنی‌مراداست یعنی بکسی‌سرزدن‌و تفقدکردن ازو . کنایه‌هم‌درواقع‌نوعی‌مجازست الااینکه ایهام‌دارد و این ایهام آن راوسیله‌یی کرده است برای بیان آنگونه سخنان که بی پرده گفتنشان دشواری دارد یا خطر عبث نیست که ابوالعلاء معرّی وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایهٔ دردسر شود خودرا پشت سپر مجاز پنهان می کندو آشکارامی‌گوید درلفظ‌من‌سخت نگیرمن‌هم مثل‌دیگران‌بمجاز حرف‌می‌زنم[۱۵] ـ یعنی کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه از باب ظرافت است درفکر یابیان وگویی بکلام‌عادی رنگی ازشعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت طرف را بچالش میخواند . باری کنایه ـ در غزل درتقاضا، درانقیاد، ودرهجو ـ خدمت بسیارشاعران میکندو بساکه‌آنها راازارتکاب‌خطرها ـ آنجاکه‌گفتن حقیقت سخت‌است ـ می‌رهاند بعلاوه چاشنی ملاحت و لطف خاصی هم بکلام می‌بخشد . این البته مربوط

بموردیست که کنایه در میان کلام صریح آمده باشد و آنرا سایه‌روشنی داده باشد از ابهام · اماموارد‌ی هم‌هست . که گوینده تمام کلام خود ـ مثلا یك‌قطعه شعریایك منظومه و کتاب ـ را بشکل کنایه بیان‌میکند یعنی بشکلی که‌ظاهر معنی مفهوم وقابل قبول است اماگوینده نظرش بمعنی دیگری بوده‌است ـ لازم‌معنی‌ظاهر. داستان‌های کلیله ودمنه ـفی‌المثل‌قصه شیروگاو ـ کنایه‌یی‌است‌تمثیلی ازتوطئه‌های رایج درحضرت . این نوع سخن‌در کلام‌اهل‌ادیان‌وعرفاازخیلی قدیم وجود داشته‌است. ویك نمونهٔ آن‌درشعر، قصیدهٔ عینیه‌ابن‌سینا است راجع به«ورقاء» که‌کنایه است‌از روح انسانی وتمام قصیده عبارتست از احوال روح مطابق اعتقاد شیخ امابزبان کنایه[16] رسالةالطیر او ورساله سلامان‌وابسال هم‌بهمین اسلوب مبتنی‌است[17] وبسیاری قصه‌های مثنوی هم‌معنی کنائی دارد ـ یعنی‌مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحویکه یك عارف راز آشنا آنرا ازورای‌ظاهر الفاظ درك میکندوچون غالباً این جنبه کلام‌روشن نیست خود شاعر میپردازد به تبین این کمایات ـاین کنایات لطیف مستتر .

تمایل‌بتاویل‌ورواج آن‌درنزد باطنیه وصوفیه‌هم‌بهانه‌یی‌شده‌است‌برای آنکه جهت بسیاری ازقصه‌ها یادعاوی‌مشایخ ـ خاصه آنچه ظاهر آنها قابل‌قبول‌نیست ـ معنی کنائی قائل شو ند بااراده‌ٔ لازم معنی ظاهر آنها . بعضی سرایندگان قصه‌های بزمی نیز گه گاه سعی کرده‌اند قصه خود رامتضمن کنایه جلوه‌دهندو‌معنی‌رمزی. حتی فردوسی‌هم‌قصه‌های‌شاهنامه را ـدر آنجاکه باخردساز گار نمینمایدظاهراً مبتنی‌می‌دانسته‌است بر رمزو معنی ـیعنی کنایه[18] کثرت کنایه ورمزدر آثاریك دوره غالباً نمودارغلبه حس ترس‌است درآندوره براحوال عامه یادریك طبقه‌ازجامعه. چنانکه

کنایه‌در آثار ادبی یهود در دوره بابلی‌ها و رومی‌ها و همچنین در آثار رومی و یونانی اوایل عهد مسیحیت فراوان است و حاکی است از وضع خاصی که این دو اقلیت دینی داشته‌اند در بحبوحهٔ شرك بابلی‌ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبهٔ فقها و متشرعه از رمزو کنایه بسیار استفاده کرده‌اند و بعضی آثار آنها از کثرت رموز و کنایات نزدیك به معما بنظر می آید وفهم آنها جز بمدد تأویل ممکن نیست .

٦

معانی واقتضای حال

کلام‌خواه موزون باشدوخواه غیرموزون وقتی‌میخواهددراذهان وعقول تصرف کند اول‌شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای‌حال. یعنی باید با آنچه اوضاع واحوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد واین است آنچه ادبا بلاغت‌خوانده‌اند[1] . البته در این باب هم‌شرط اصلی آنست که‌گوینده بقصدو عمدااقتضای حال‌را رعایت‌کرده باشدوگرنه سخنی‌که بااقتضای حال‌سازگار بیفتد اماگوینده‌اش توجهی باین‌رعایت نکرده باشد نه‌چنین تأثیری دارد نه‌واقعاً به بلاغت موصوف میشود . چنانکه جایی‌کلام اقتضای تأکیددارد یا اطناب‌وگوینده‌درواقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه‌کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد ـ از روی تصادف . این را البته نمیتوان‌بلاغت خواند .

این‌مطابقت بامقتضای‌حال‌که درتعریف بلاغت‌گفته‌اند درواقع مستلزم‌مطابقت تام‌نیست‌فی‌الجمله مطابقتی‌در آن‌کافی‌است . اصل‌فکرهم نزد معتزله و مخصوصاً جا حظ سابقه دارد و بی‌شك یك رکن عمده

است در بلاغت عربی[2]. اما هرچند نظیر این فکر را در کتاب خطابه ارسطو وحتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند. در هر حال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و درواقع نیز بی‌رعایت آن کدام گوینده هست که بتواند چنانکه باید درنفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف؟...

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان وعقول تصرف میکندو برعواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد وچنین کلام را به‌بلاغت موصوف میدارند که آنچه سحربیان[3] خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر در نفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درك ورعایت آن توفیق گوینده ـ شاعر یا نویسنده ـ بسیار مشکوك است. همین مقتضای حال است که یك سبك رامقبول میکندویك شیوهٔ دیگررا منسوخ. از آنکه شعرچون مخاطبش تنها فرد خاص ـ معشوق یا ممدوح ـ نیست وبا جامعهٔ اهل ادب سروکار دارد آشنایی باحوال نفسانی جامعه ـ روانشناسی اجتماعی ـ هم برای شاعر ضرورت دارد وشرط است در درك وفهم مقتضای حال. درمورد گفت وشنود بین‌الاثنین گوینده اگر مطمئن باشد مخاطب از موضوع حکم و خبر اطلاع دارد یا آنکه طبعش ملول است وبی حوصله با او سخن بایجاز میگوید وکوتاه؛ و اگر حس کند که علاقه داردبه وقت گذرانی یامیلش بدانستن تفصیلات جزئی‌است بنا رابراطناب میگذارد وپرچانگی. برای شاعر ونویسنده هم آشنایی با احوال مخاطب لازم است تارعایت مقتضای حال ممکن باشد. درگاه یك حاکم مستبد ولایتی که غرق است

درعیاشی و بیکارگی ـ بیك شاعر قصه پرداز کـه غالباً ندیم و گاه دلقك هم هست ـ ممکن است اجازه‌دهد ساعت‌ها درحضرت بایستد و تملق‌ها بگوید ومبالغه‌ها .همچنین اوقات بیکاری و آسایش یك سلطان غازی‌هم اگر در مستی یاشکار نگذرد میتواند قصاید طولانی اما دلنواز یکشاعر گزافه‌گوی‌راتحمل‌کند . امانه درمیدان جنگ برای‌یك ممدوح‌وگرچند خود بشعر هم علاقه‌یی داشته باشد مجال شعرگوش دادن هست ـ شاید باستثنای رباعی یاقطعه‌که در این موارد ضروری متد اول بوده است ـ و نه یك ممدوح سلحشور متحرك‌که دائم‌گرفتار مسائل مختلف ازارسال سفرا وپذیرفتن رسولان وگسیل‌کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به‌صنعت ظریف تملق فروشان . البته مواردی هست کـه قصیده سرایان بمنزلهٔ بلندگوهای حکومت تلقی میشوند اما در اینصورت هم ممدوح‌نه باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن .

تحت تأثیر اسباب و جهات گونه‌گون دوره‌هایی پیش‌میآید که قصیده ـ قصایـد ستایشگران ـ از رواج میافتد وشاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهدو بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل در موقع وحال معلوم معین‌بنفع غزل‌منسوخ میکند یاکنارمیزند چنانکه بی‌حوصلگی و شتابزدگی رایج دردورهٔ ما یك حال عمومی است‌که مقتضای‌آن غالباً اجتناب‌است ازلفاظی واطناب وهمین نکته‌است سرّگرایش ادب‌امروز بسادگی‌وحتی‌گاه باابهام . همین‌مقتضای حال‌است‌که گاه سبك متکلف‌و مصنوع رادر شعر رایج میکندو گاه سبك سادهٔ طبیعی را . بدون‌شك‌در تحلیل و مطالعهٔ سبك‌ها توجه بارتباط آنها با مقتضای حال‌ضرورت دارد

ـضرورت تمام. درهرحال کلام گوینده‌هم جزئیاتش‌وهم کُلش درصورتی میتواند مقبول باشد که تابعی بشود ازمقتضای حال درست‌است که این مقتضای حال‌خود تابعی‌است ازاحوال ودراشخاص وطبقات وحتی اوقات تفاوت‌میکنداماقبول‌عام که حافظ آنرا «قبول‌خاطر» میخواندو سخن خود رابدان ممتاز میشناسد، امری‌است مبتنی برقضاوت‌عامه‌ـقضاوت‌اکثریت دوستداران‌ادب[4]. ازاینروست که‌شاعران‌لااقل‌ازوقتیکه خریدارشعر آنها دیگرحکام وامرا نیستند بااین‌قضاوت عامه‌اهمیت بسیار میدهند و آنرا داور نهایی میخوانند . بقول سروانتس نویسندهٔ اسپانیائی ، داور کهنسال[5] . چون شاعر سروکارش بااین داور است مقتضای حال این داور را باید درنظر بگیرد چنانکه‌خطباء یونان وروم دربلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس‌ومحاکم رعایت میکرده‌اند .

درست‌است که‌قواعدراجع باقتضای‌حال‌بنحویکه درکتب‌بلاغت قدما هست امروز محتاج است به تجدید نظر لیکن‌آنچه در آن هنوز هیچ شك‌نیست‌لزوم‌رعایت مجموع این‌مقتضیات است ازآنکه‌بیرعایت آنها تصرف درنفوس واذهان ممکن نیست و بدینگونه شعرو ادب بدون رعایت‌این‌نکات‌نمیتوانند به‌هدف‌اصلی‌خویش که عبارت‌است از تصرف درعواطف وعقول نائل‌آیند . کلام گوینده‌چنانکه علماء بلاغت‌گفته‌اند از دوحال‌خارج نیست خبر یا انشاء ودرجزئیات این هر دو نیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد وضرورت . چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاءکلام نیز لازم‌است به‌اقتضای‌حال توجه شود. جایی که مقام‌وصل است جمله‌ها پیوسته باشد و آنجاکه مقام فصل از یکدیگر جدا بشود ، یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست ـ بسبب کمال اتصال‌جمله‌ها ـاز

آوردن عطف صرف نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی است مجالی باقی نمی‌ماند برای عطف آنها و تمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال .

نیز از اقسام کلام در انشاء هم خواه امر باشد یا نهی و خواه ندا باشد یا استفهام ، تمنی باشد یا ترجی ، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و بر عایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش میآید بـا الفاظ و عبارات عادی . چنانکه اسناد خبری هم هر یك از ارکانش ـ مسندالیه و مسند ـ باقتضای **حال** حکمشان فرق میکند . موردیکه صحبت از حصر ست و قصر کردن امری بامر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلا برحسب اینکه مخاطب درباره یك موصوف وصفات او چگونه میاندیشد گوینده صفتی راکه بآن موصوف حصر میکند به افرادمی آورد یا به تعیین. دربارۀ احوال دیگر مسند و مسندالیه نیز این ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد .

جایی هست که گوینده یاشنونده میلش یا توجهش بمسندالیه بیشتر معطوف است تا بمسند .جای دیگر ممکن است توجه بمسند بیشتر باشد ومقتضای حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب میکند . داستان شاعرانه‌یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون را پرسید وی که تمام و جودش در اندیشۀ شیرین غرق بود بی‌توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او : تا اینجاشیرین با اسب آمد ، شیرین اینجااسبش ازراه مانـد، آنجا شیرین از اسب بزیر آمد، دراینجا شیرین رامن بدوش گرفتم با اسبش . . بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او ـ باآنکه تکرار بهرحال ملال انگیز

است ـ گویی احساس لذت میکرد نه ملالت[6]. از آنکه یاد محبوب بود وهیچ چیز در آنحال از تکرار نام او پسندیده‌تر نمینمود. همچنین‌مواردی هست که مقتضای‌حال اطناب راایجاب میکند و پرگوئی را. از آنجمله است فی‌المثل حال موسی آنجاکه یك صدای غیبی ـ خطاب الهی ـ از وی‌میپرسدان چیست دردست‌توای موسی؟ وپیغمبر اسرائیل ـ بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده است ـ با اینکه در واقع میداند در آنحضرت ادب در خموشی است و کم سخنی در پاسخ اکتفا نمیکند باینکه بگوید عصایم است میگوید عصایم است بآن تکیه میکنم با آن گوسفندهایم را میرانم وبهره‌های دیگر هم از آن دارم[7]. بله چون در مقام‌تکلیم است‌ـ که‌لذتی از آن بالاتر برای وی نیست ـ دلش میخواهد بهر بهانه سخن را دراز کند و این است رعایت مقتضای حال کـه معرّف بلاغت‌قرآن است ـ قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است و سرمشق آن[8].

جزئیات احوال کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند وبیشتر آن‌مبتنی‌است بربلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکری که گاه‌گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی کرده‌اند[9] از بلاغت‌اقوام دیگر چندان اطلاع نداشته‌اند. نمود ارواقعی بلاغت‌هم در نزدآنها قرآن‌بوده است که‌آنرا معجزهٔ پیغمبر میشمرده‌اند چون آوردن آن از جانب رسول همـراه بوده است با چالش طلبی ـ یعنی تحدی که شرط اعجازست نزدمتکلمین. دراینکه اعراب از آوردن نظیر آن‌درمانده‌اندجای تردیدنیست وحکایاتیکه راجع به اقدام‌بمعارضه بلغاهست ـ و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده

است ـ حاکی از هیچگونه توفیقی‌نیست[۱۰]. البته اهل کتاب ومشرکین قرآن را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلا مجوس درشکندگمانیك وچارمطالب آنرا متناقض‌میبافتند ویهود و نصاری‌درکتب واحتجاجات خویش همین ادعا راداشتند. همچنین بعضی زنادقه ـ مثل‌ابن‌الراوندی درآن طعن‌میکردندبعلاوه ازمتأخرین هم‌معاندان حتی‌لطف بیان‌وبلاغت آنرا انکارکرده‌اند ازجمله دوزی✲ عربی دان معروف هلندی‌آنرا کتابی خوانده است ملال انگیز وفاقد ذوق و اصالت [۱۱]. نظیر این قضاوتها ازقدیم بوسیله مخالفان قرآن‌مکرراظهار شده‌است درصورتیکه‌مسلمین‌ـ عرب و غیر عـرب ـ حتی بـاوجود توجه باینکه اسلوب و شیوهٔ بیان سوره‌های مکی و مدنی از یك گونه نیست قدرت بلاغت و فصاحت قرآن را امری دانسته‌اند تردید ناپذیر . البته قوت تأثیر و تصرف آن دراذهان هم ـ که حتی‌سخت‌ترین دلها را نیزبحرکت میاورده است[۱۲]ـ نشانه‌یی است عمده براوج بلاغت‌آن .

چون قرآن معجزهٔ رسول تلقی شده است بحث در گرفته است در باب وجه اعجاز آن . البته این اعجازنه در لفظ مجرد بوده است‌ـ که بلغای عرب هم از همان الفاظ در عبارات میاورده‌اند ـ نه در معنی مجرد ـ که فقط از آنجمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عرب نباشد درحالیکه تحدی قرآن اختصاص بآنگونه سوره‌ها و آیه‌ها ندارد و مشتمل است بر تمام آیات . در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام فخر رازی میگوید[۱۳] در مناسبت بین‌لفظ و معنی است یعنی در فصاحت قرآن وبلاغت‌آن البته بعضی متکلمان هم وجه‌اعجاز

✲ — Dozy ,

رامبتنی دانسته‌اند بر صرفه - صرف الهم. یعنی که خداوند همت‌ها را از اقدام بمعارضه با آن منصرف داشته است و درین مسائل سخن بسیارست که مجال دیگرمیخواهد[۱۴] اما بهر حال نزد مسلمین قرآن معجزه است در بیان - : بلاغت و فصاحت. کتابهایـی چون دلائل الاعجازهم که اساس علوم بلاغت بشمار میآید در اثبات این اعجازست ووجوه آن.

در حقیقت آنچه نزد مسلمین بعنوان علوم بلاغت خوانده میشود - معانی، بیان، و بدیع - با آنکه بعدها تدریجاً از ریطوریقای یونانی هم بیش و کم متأثرشده است بیش از هرچیز مبتنی بوده است براسالیب قرآن چنانکه دربارهٔ نعوت کلام واوصاف بلاغت و فصاحت همواره عالی‌ترین شواهد از قرآن عرضه میشود واین نکته نشان میدهد که تأثیر قرآن در تکوین ودر تحول نقدادبی مسلمین بسیار بوده است وهمچنین در پیدایش محاسن وبدایع ادبی- حتی درشعر[۱۵]. البته تأثیر ونفوذ کتابی چنین - که کلام‌الله و کتاب مبین عزیز مجید خوانده میشود - در بلاغت ونقدمنحصر نمیماند ووقتی پایهٔ اساسی معرفت و تربیت مسلمین قرآن است تأثیر آن دراذهان شعرا و اهل ادب اجتناب ناپذیرست وقطعی. عبث نیست که شعرای فارسی زبان از همان آغاز پیدایش شعر فارسی تحت تأثیر آن بوده‌اند - نه فقط ازمعانی وقصص آن تلمیحات اخذ کرده‌اند بلکه استعارات و مجازات اهم بکار برده‌اند و حتی گه‌گاه بعضی اجزاء آیات را بشکل حل یا تضمین یاترجمه در تلو اشعارخویش آورده‌اند. یك مطالعه اجمالی در دواوین شعرا شواهد کافی برای این دعوی عرضه میکند[۱۶] با اینهمه دربارهٔ بسیاری ازشعراجداگانه مطالعاتی شده است راجع به تأثیرقرآن

در آثار آنها . بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی و نحوهٔ فصل و وصل مطالب بدانگونه‌که در قرآن هست در کلام بعضی گویندگان ــ مثلاً فردوسی ــ انعکاس و تجلی خاص یافته‌است[۱۷] که‌حاکی‌است‌از اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیر آن در ادب و شعر ــ عربی و فارسی .

۷

صنعت و بدیع

تأثیر در نفوس که هدف نهائی شعر و هر کلام غیر عادی است گاه از طریق خیال انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریک عواطف. بعضی اوقات هم ـ والبته بندرت ـ شعر ممکن است از طریق تعلیم و ارشاد، نفوس را منقلب کند. البته غیر از وزن و قافیه که تأثیرشان در خیال انسان از جهت لفظ است و موسیقی آن، انواع مجاز و استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت دارند و همچنین هر نوع تعبیر که با خوش آهنگی و شیرینی مناسب باشد با مقتضای حال تأثیر و تصرف شعر را در نفوس می افزاید. عامل دیگری هم هست که ـ اگر در آن افراط نشود ـ ممکن است باین تأثیر کمك بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن. در بیشتر آثار هنری این ذوق آرایشگری اهمیت دارد و این محاسن بدیعی را در شعر ـ و کلام غیر عادی ـ میتوان تا حدی قیاس کرد با پرداخت و جلایی که در تصویر، در مجسمه سازی و در معماری ساختمان رایج هست و بی آن آثار این هنرها طراوت و رونقی را که از آن بدر خشندگی تعبیر میکنند ندارد. در شعر هم فی المثل مضمون یك

ترانهٔ روستائی که باخیال انگیزی ساده است اگر بایك جلای معتدل از صنعت - البته نه باندازه‌یی که آنرا از اعتدال خارج کند - همراه شود لطف و طراوتی پیدا میکند که چاشنی آن در کلام گویندگان بزرگ است چون حافظ خیام وسعدی . با اینهمه افراط درین آرایشهای صنعتی نه مطلوب است و نه مقبول . چون صنایع بدیعی مثل ادویهٔ طعام است اگرباندازه باشد غذا راخوش مزه میکند و اگرزیاده شود تندش میکند ونامطبوع . شعری که بیش ازاندازه از آرایش‌های صنعتی مشحونست درواقع نه سبك داردنه ازطبع واقعی گوینده‌حاکی است واگردراجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه و دروغ نباشد باز در آگنده است از دروغ . ازآنکه نمیتوان درآن وجود شاعررایافت - بی پرده و بی نقاب . با اینهمه آرایش اگرازحدنگذرد تااندازه‌یی شعررالطف وزیبایی می‌دهد . فایدهٔ دیگراین آرایش‌ها این‌است که کلام را بیش و کم غرابتی‌میبخشد وآنرا ازآنچه مبتذل است وبه قول‌ارسطو شایع ومتداول[1] دورمیدارد.

اما همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نا مأنوس وحشی و مهجورنکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی جویی تا جایی مطلوبست که‌سخن را تبدیل به نوعی جدول معما و شعبده بازی لفظی ننماید که در آن حال دیگرروح شعرندارد و جزتصنع و خود نمایی در آن هیچ نیست . ازاینجاست که درشعرفارسی کلام کسانی مانند و طواط و صابر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانی را بدیع تباه کرده است در صورتیکه سخن فرخی ونظامی‌وخسرو وحافظ از بدیع معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است .

این است لطیفه‌یی که شعرمطبوع را ازشعرمتکلف جدا میکند و تفاوت میگذارد بین شاعراستاد واقعی و آنکس که بقول حافظ‌صنعگتر است اما طبع روان ندارد . شعرمطبوع البته نشانش اینست کـه شعر کسی بنظر آیدکه هرگز تحت تاثیر گویندگان دیگردر نیامده باشد و گویی پیش ازاوهیچ شعر نگفته‌اند یا اوخبرندارد. حتی‌اگرگوینده هم تهذیب ذوقی وادبی دارد میتواند نشان آنرا درشعرخویش مخفی‌دارد تاگمان‌افتدکه ازمیراث وسنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعرمطبوع جزآنچه واقعا طبیعی‌است- وبیان حال وجوش شاعران‌گمنام روستاها و بیابانها - هم مصنوع است الاآنکه قدرت صنعت‌آنرا بجایی‌رسانیده است‌که درآن هیچ‌نشان‌صنعت دیده نمیشود و همین نوع کلام‌است‌که آنراقدمای ماسهل‌ممتنع خوانده‌اند . صنعت شاعر دراین مواردآنست که صنعت‌خودرا از انظارمخفی بدارد و اینجاست‌که‌کلام‌اوید*گویندهٔ رومی صادق در میایدکه میگوید هنرعبارتست از پنهان داشتن هنر[2] . عبدالقاهر جرجانی بدرستی و تـأکید میگوید[3] نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگرآنکه آنرا معنی طلب کرده باشد چنانکه گویی شاعراز آوردنشان‌گزیری نداشته وچیزدیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد .

اثرخوب‌ماراچنان ببال‌خیال‌صعودمیدهد که دررؤیای‌دلپذیرخویش فرش سحرآمیزی راکه برآن نشسته‌ایم فراموش میکنیم . درهرصورت صنعت بزرگ شاعرآنست‌که شعرخود را مطبوع نشان دهد و خالی از ازشائبه تصنع و تکلف. با اینهمه صنعت‌هم جایی‌که جلوه‌دارد شعررا

* – Ovide

ممکن است روح دهد و رونق . البته این صنعت ها که آرایش کلام
است فایده شان در درجهٔ اول عبارتست از نوازش خاطر خواننده جهت
تصرف در آن . درواقع غرابت و تازگی که درین صنعت ها هست حس
اعجاب و تحسین‌را دراذهان برمیانگیزد و تصرف و تدبیر درعواطف و
قلوب را آسان تر میکند واز این روست که بلغا ببدیع اهمیت داده‌اند
وحتی بعضی‌مثل امام باقلانی قسمتی ازوجوه اعجاز قرآن رابه بدیع
آن منسوب‌داشته‌اند ـ هرچند بدیع‌راجهت توجیه اعجاز کافی‌ندانسته‌اند.
باری‌آنچه بدیع خوانده میشود ـ یعنی آرایش های تازه که در کلام
هست ـ بعضی لفظی است و بعضی معنوی . آنجا که صنعت با لفظ
سروکار دارد واگر لفظ را تبدیل بلفظ دیگر کنند صنعت هم ازبین میرود
صنعت لفظی است . البته حتی در آن صنایع هم که راجع است بلفظ
اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت . برای شاهد میتوان از تجنیس
یاد کرد که بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانند
استعمال کردن . این‌تجنیس یك صنعت لفظی‌است که خوب وبد دارد
یك‌جا تجنیسی خوب افتاده است وجای دیگربد وناپسند. ازاینجا شاید
استنباط توان‌کرد که آنچه درین صعنت موجب زیبایی و برتری است
چیزیست که جزبیاری معنی اتمام نمیپذیرد. چون اگر این زیباییها تنها
به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه جا خوب باشد و تجنیس زشت
هیچ جا بوجود نیاید . با این بیان باید ازعبدالقاهر جرجانی پذیرفت
که صنایع لفظی هم در واقع وجودشان وابسته است به معنی و آنچه‌در
کلام اهمیت دارد معنی است نه لفظ . در واقع هیچ صعنت لفظی کلام
را لطف و طراوت نمی‌بخشد مگر آنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد

یعنی گوینده بعمد معنی‌را بجایی نکشاند که آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگر کلام به‌سجع و تجنیس میرسد سیر معنی آنرا بآنجا کشانیده باشد[۴] . درحقیقت این صنعت ها وقتی تأثیرشان بیشتر خواهد بود که شنونده بدون توجه و بی آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد درطی کلام شاعر با آن‌مواجه‌شود . درچنین‌حالی‌صنعت‌اویك هدیه بی‌انتظاراست‌که البته تأثیرش بیشتریست وقویتر[۵].

بدینگونه‌اهمیت معنی درهیچ صنعت بدیعی‌قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبهٔ احوال و مناسبات ظاهری دودسته کرده اند ـ لفظی و معنوی . از انواع صنایع لفظی است آنچه موشح میخوانندکه در یك قطعه شعرـ یا نثر ـ الفاظی راکه در آغاز یا میانه یاپایان‌مصرع‌هایاعبارتهاست‌اگربه‌دنبال‌هم‌گذارندشعری یاعبارتی‌درست میشود یا نام ممدوح یا معشوقی از آن حاصل می‌آید که البته بمجرد تبدیل یك لفظ تمام صنعت ضایع میشود و زایل . این صنعت درواقع یك تکلف بی‌حاصل بیش نیست اما در قدیم بسیار طالب داشته است وبسیار اوقات تلف کـرده . حتی کسی کتابی نوشته است براساس این صنعت‌درسیرت‌پیغمبرومعصومین[۶] که ازجداول آن‌علم‌ها استخراج‌میشود بطریق توشیح . نظیر آن در اروپا هم وجود داشته حتی نزد قدمای یونان‌ورم و همچنین در قرون وسطی از آن صنعت که اکرستیك * میخوانده اند استفاده میکرده اند برای مقاصـد دینی ـ استخراج نام مسیح . همچنین است صنعت جناس یا تجنیس کـه بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه‌متراکم[۷] .

---

* — Acrostic ,

درنثر هم انواع تجنیس درکار بوده است و مخصوصاً در توقیعات . از آنگونه است توقیعی که بروابت چهارمقاله خواجه میمندی نوشت در باب عریضهٔ لمغانیان که میخواستند از پرداخت خراج طفره بزنند : الخراج خراج دوائه ادائه. یا جناسی که اسکافی بکار برده‌است بصورت رمزدر آنچه نوشت راجع به‌ماکان: واما ماکان‌فصار کاسمه[۸] . نیزازانواع آرایشهایِ لفظی است آنچه علماء بدیع رد صدر وردعجزخوانند: رد الصدر الی العجزورد العجزالی الصدر که کلمه اول بیت را در آخر آن هم بیارند و یا کلمه آخربیت قبل را در اول بیت بعد ذکر کنند . البته‌تبدیل هریك ازاین‌الفاظ صنعت را ناممکن میکند . درین آرایش ها گاه افراط پیش می‌آید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعر بـه یك سرگرمی‌لفظی یا چنانکه عبدالقاهر جرجانـی‌میگوید بمثابه‌آن میشود که‌عروس‌زیبارا درآرایش‌چنان‌غرق کنند که‌ازگرانی وسنگینی پیرایه‌ها بجانش آسیب‌رسد[۹] .

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب ـ که اولی عبارتست از آوردن دو لفظ‌که از آنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی آنست که‌کلمات یا حتی مصرع ها چنان باشند‌که یکی را چون باژگونه خوانند دیگری ازآن حاصل آید و همچنین است صنعت‌های مهمل دیگرمثل اشعاربی‌نقطه یا عاری ازالف یایك دوحرف معین دیگر وصنعت طرد العکس ـ که نام مناسب امثال آنها همان است‌که اروپائیها می‌گویند: بازی‌لفظی[۱۰] . درواقع بعضی‌ازاین بازیهای‌لفظی دراروپا هم متداول بوده است حتی‌نز د رومیها ویونانیها. ازآنجمله است صنعت

لیپوگرام✲ که عبارتست از التزام حذف یك حرف از حروف الفباء چنانکه پیندار✲ شاعر قدیم یونانی قصیده‌یی دارد عاری از حرف سیگما . در بین آثار لوپ‌دووگاهم✲ پنج داستان هست هریك خالی از یك حرف از حروف مصوته. وقتی هم نمایشنامه هایی مشتمل برین نوع صنعت درفرانسه بر- صحنه میاورده‌اند. همچنین است آناگرام✲ که تقریباً شباهت دارد به‌نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی انگلیسی که فهرستی از انواع اینگونه صنعت ها بدست داده است آنها را عبارت میداند از نوعی ظرافت و هوش دروغین[۱۱].

آرایشهای بدیعی تنها مربوط به لفظ نیست بعضی از آن ها نیز برمیگردد به معنی : صنایع معنوی . معنی شعر البته ممکن است منجرشود بتحریك عواطف یا تحریك خیال وگاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد . ازاینرو صنعت‌های معنوی نیز غالبا بیش‌وکم مشتمل بر یك یا تمام این اغراض خاص معنی هستند چنانکه فایدهٔ بعضی بیشتر عبارتست از تحریك عواطف . از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند و درواقع مشتمل است برنوعی تشبیه. بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه واغراق که در حقیقت بکمك آن صنعت هاست که شاعر میتواند بقول چهار مقاله معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ[۱۲].

عدهٔ دیگر ازصنایع معنوی فایده شان ریاضت عقلی است یا ارشاد

✲ Lipogram. ✲ Pindare

✲ Lope de Vega ✲ Anagrâm

وافاده . از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است برذکر اخبار و ایام‌و صنعت ارسال‌المثل کـه عبارتست از آوردن امثال سایر . همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده میشود یا طباق ـ یعنی آوردن امر متضاد و این صنعت که یونانیها بلفظی مرادف با تضاد* میخوانند نزد دیمتریوس* ناپسندتلقی شده‌است بسبب اشتمالش برتصنع[۱۳] . صنایع معنوی ولفظی اختصاص به‌فارسی وعربی ندارد. به تفاوت در زبان‌های دیگرهم رایج است ـ هم درشعرو هم درنثر . بعلاوه بسیاری از آنهـا هست که فایده‌شان منحصر بیك امر نیست فی‌المثل شاید هم محرك‌خیال باشند هم متضمن افادهٔ عقلی . باری این صنعت‌ها غالباً از عربی وارد ادب فارسی شده‌است ودرواقع گویندگان فارسی آنرا ازشعرعربی‌اخذ کرده‌اند و تقلید . در عربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی‌چون بشار ومسلم‌بـن ولید وعتابی واعراب آنها رابدیع خواندند ـ ظاهرا بسبب آنکه رواج آنها درشعرقدما سابقه نداشت و تازه بود . البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله بن معتز ـ شاعروخلیفه ـ برای آنها از قرآن و حدیث وشعرقدیم شواهد یافت . با اینحال حتی درهمان اوقات‌دعاوی شعوبیه وجود این‌صنایع را درادب عربی‌منسوب میداشت بتأثیرموالی: بشاروابی‌نواس ومسلم که اصلشان ایرانی بودوابوتمام که رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت . ابن‌معتز نیز در تألیف کتاب بدیع نظرش بیشتربـررد شعربیه بـود و دعاوی آنها[۱۴] آیا میتوان احتمال داد که این‌صنعت‌ها از یونانی وارد زبان وفرهنگ‌مسلمین شده باشد ؟

---

*Antitheton یا Antithesis *Demetrius

بعضی از ادبـا ، باین احتمال تمایل داشته اند[۱۵] البته عده‌یی از صنایع بدیع عرب را نزد یونانی های قدیم هم‌میتوان یافت با نام‌هایی مشابه که در کتب بلاغت قوم هست . از آنجمله است مطابقه که « آنتی‌تزیس » میخوانده‌اند واعتراض که « پرانتزیس » مینامیده‌اند والتفات که « اپوستروف » نام داشت و رجوع کـه « متانیا » خوانده میشد . اما نه این شباهت ها دلیل بـر آشنایی مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت نسب یونانی که برای ابوتمام ادعا کرده اند برای اثبات این دعوی کفایت میکند . ذکر مقداری از این صنایع در قرآن و درحدیث و در ادب جاهلی هم نشانی‌است ازسابقهٔ آنها نـزد اعراب . نهایت آنکـه اشتغال بایـن صنایع بعنوان یك نشانه ازظهور تمایلات اشرافی باحتمال قوی تاحدی حاکی است ازدورهٔ نفوذ موالی درادب و فرهنگ عربی واسلامی .

ظاهراً بهمین سبب هم هست که ابن معتزدر تالیف بدیع نسبت به نفوذ این موالی عکس‌العمل نشان میدهد و میکوشد ایـن صنایع را عربی نشان دهد واسلامی . اما آنچه‌که وی بعنوان صنایع بدیعی در شعرقدیم وقرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی ازآنها راجمع کرد روی‌هم رفته هفده‌گونه بیش‌نبود در حالیکه تفنن شاعران وتفحص ادبا تدریجاً تعداد آنها را افزود . چنانکه عسکری درالصناعتین تعداد- شان را به سی وشش رسانید وابن رشیق قیروانی - در کتاب العمده - این تعداد را بازهم افزونی داد - تقریبا بدوچندان . ازسکاکی ببعدذوق بدیع جویی و بدیع سازی قدرت و غلبهٔ بیشتر یافت و ساختن قصاید متکلف عربی و فارسی مشحون بصنایع گونه‌گون رایج شدکه غالبا در

❋ Anétihesis ❋Parenhesis ❋Apostrophe ❋Metanoia

مدح پیغمبر بود ومعروف به بدیعیات .

درایران نیزخیلی پیش ازعهد سکساکی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است که تعدادی از کتب قدیم فارسی که راجع بوده است به عروض و قافیه وبدیع ازبین‌رفته است اما از آنچه باقی است‌برواج بدیع دربین قدما بخوبی میتوان پی‌برد . دیوانهای موجود قدماو کتب تذکره شواهد زیادی ازاشعارمصنوع قدمارا عرضه میدارد .

ترجمان البلاغۀ را دویانی هم که در قرن پنجم تألیف شد حاوی شواهدی بود از شعرای قدیمتر ـ قرن چهارم وسوم . حدائـق السحر وطواط والمعجم شمس قیس‌هم، مثل لباب‌الالباب عوفی مشحون شده است ازشواهد صنعت‌های بدیعـی . چنانکه دیوانهای‌کسانی چون‌رشید وطواط وعبدالواسع جبلی‌وادیب‌صابر درحقیقت‌تخته‌مشق‌هایی کهنه‌است برای امتحان آرایش‌های‌بدیع. همچنین‌است ذوالفقارشیروانی‌ودیگران. حتی بعضی گویندگـان قرن نهم هجری هـم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنرنمایی خویش‌بطوریکه اشعار بسیاری ازآنهاچیزی نیست جز نمایشگاه صنایع متروك بدیعی . این صنایع بدیعی البته در شعرحکم آرایش دارد وزیور واگر بافراط وتکلف نکشد ممکن است مطلوب آیدبعلاوه توجه‌بصنعت و آرایش‌تاحدی هم‌جزو لوازم‌شعرست ازآنکه گرایش شعرمثل هرهنر دیگر بسوی زینت است و تجمل . در واقع‌همان‌غریزه‌یی که‌در انسان هنررا تبدیل‌میکند بنوعی امتیاز ـ امتیاز فردی واجتماعی ـ شعری راهم که‌درآن آرایشهای صنعتی باشد ازشعر عادی برتر جلوه‌می‌دهد. ازاینروست که‌مخصوصاًدربارهای سلاطین که‌غـالباً نمایشگـاه انواع تجمل بوده است ، قصاید مدحی روز بازار

داشته است خاصه قصایدی که مشتمل بوده است بر طمطراق‌های لفظی و صنایع بدیعی. حتی غزلهایی هم که برای در بارها سروده میشده است مثل غالب غزلهای سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند. این حس تجمل حتی شعر صوفیه را که ظاهرش غالباً ساده است و بی‌تکلف لااقل از لحاظ معنی به تکلف کشانیده است: تکلف درمعانی بلند زهد و تحقیق. چنانکه حرفهای سادهٔ صوفیه و عرفا تدریجاً دیگر برای خیلی‌ها دلکش و جالب نبوده است وچون طبایع آنها راارضاء نمیکرده است طالب حرفهای غیرعادی میشده‌اند.

عبث نیست که بر مثنوی هم باوجود اشتمالش برمعانی بلند عرفانی طعّانه‌یی چند ـ چنانکه خود مولانا میگوید ـ ایراد میگرفته‌اند: کاین سخن پست است یعنی مثنوی، قصه پیغمبر است و پیروی، نیست بحث و فحص اسرار بلند، که جهانند اولیاز انسو سمند[15].

باری گرایش شعر بتجمل از اسباب عمده شده است در رواج صنایع بدیعی و این نکته ازموجبات اصلی بوده است در پیدایش اشعار متکلف. از شعر متکلف آنچه تنها مجموعه‌یی است از صنایع بدیعی غالباً دیگر شعر نیست جدول سرگرمی است اما آنچه از آنگونه نیست توفیق وقبول آن فقط موقوف است باینکه شاعر توانسته باشد رویّت وریاضت خود را که در نظم آن بکار داشته است مخفی بدارد. درحقیقت وجود سنت‌های ادبی وحکومت ذوق‌های تهذیب یافته تدریجاً شاعران را واداشته است باصلاح وتهذیب شعر خویش ودر دنبال آن شعرا عادت کرده‌اند آنچه رادر جوش وغلبهٔ قریحه بخاطرشان میآید نپذیرند[16] ویاباصلاح و تهذیب آن بپردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای شعر خویش:

-عبیدالشعر- و آن‌را دائم اصلاح کنند و تهذیب. انوری که خود از اینگونه شاعرانست یك‌جا در قطعه‌یی- که شایستهٔ هوراس✲ یا بوالوست - بیان میکند که‌چگونه برای ساختن یك‌قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خود صدبار بعقده درمیشده است تا از عهدهٔ یك سخن بدر میآمده[۱۷].

بوالو✲هم تاکید دارد که شاعر باید شعر خود را مکرر بخواند و اصلاح کند و تصریح میکند که خود او هرگاه چهار کلمه مینویسد سه‌تاش را حك میکند[۱۸] و بدینگونه شعر خوب در نظر کسانی که باصطلاح بندگان شعرند- عبیدالشعر- آنگونه شعریست که بسالی گفته آید و پرداخته باشد. چنین‌شعری همچون آب صافی است، لطیف وزدوده اما تصفیه‌شده نه‌مثل آب چشمه که از درون سنگها میغلطد و باخاك وکف آمیخته میآید، شعریست که‌ازسرچشمهٔ الهام وازجوش و غلیان طبع گوینده دورافتاده است واز صافی اصلاح و تهذیب گذشته است. با اینهمه آب یك جویبار ملایم که آرام در میان چمن‌های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی‌مطبوع‌تر است‌از آب‌رودخانه‌یی کف‌آلود وطغیان کرده که باخشم وخروش ازمیان سنگها وصخره‌های وحشی عبور میکند و خنکی ولطافت کوهساران رابا خود دارد. این تفاوت درذوقهاست یادر ادراکها؟

✲— Horace

✲— Boileau

۸

درباب قافیه

در کلام موزون باید نخست بین شاعری و قافیه سنجی فرق گذاشت و بهرحال عشق به قافیه بندی را نباید با قریحهٔ شاعری اشتباه کرد [۱] کلام موزون اگر در نفوس بی‌تاثیر باشد نه وزنش آنرا میتواند به درجهٔ شعر برساند نه قیافه‌اش. با اینهمه احساس و اندیشهٔ شاعر فلزی است که گویی در کورهٔ ابداع تفته شده است و فقط وزن و قافیه است که این آهن را میتواند آب بدهد و تبدیل کند به فولاد - با قدرت و جلای فولادین. بهرحال در ادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل وزن اساس شعرست - یا یکی از اساسهایش. حتی شعر چینی هم قافیه دارد در صورتیکه شعر یونانی - چنانکه خواجه نصیر هم در معیار الاشعار میگوید - بی‌قافیه بوده‌است.

در این باره که قافیه از کجا درقرون وسطی وارد دنیا عیسوی شد اختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که فقط تحت تاثیر فرهنگ مسلمین بود که قافیه در دنیای عیسوی شایع گشت [۲]

درعربی وفارسی قافیه هم مثل وزن اساس شعر است و اهمیت آن اساسی . تعریف قافیه البته لازمه‌اش تعریف بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوب بست درعربی‌وفارسی. درواقع شعر فارسی‌هم‌قسمت عمدهٔ اوزانش رامدیون عربی است هم نظم وترتیب قافیه را . چون‌در ایران باستانی نه‌شعر عروضی وجود داشته است ونه‌حتی‌طبقه‌یی مستقل بنام‌شاعر. بله نمونه‌هایی دردست هست از نوع حراره یا تصنیف- مثل سرود اهل بخارا یاسرود کودکان بلخ وجزآنها[۳] - که قافیه هم در آنها هست‌اماهمه ازمقوله شعرعامیانه‌است آن‌هم‌ازقرن‌اول‌اسلامی. درقرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات ودوبیتی یادوبیت‌رایج بوده‌است‌که صورت های‌تکامل یافته‌شان‌عبارت‌شده‌است ازدوبیتیهای منسوب بنام باباطاهر و ظاهراً درهمان‌دوره‌هایی که گویند باباطاهر میزیسته‌است جمع آوری دوبیتی ورباعی‌درهمان‌حدود اورایج بوده‌است[۴] وشاید این بابارا بتوان بعنوان یك‌تن ازگویندگان بی‌نام سلسله فهلویات نام‌برد یعنی یك‌شاعر توده یاسرایندهٔ ترانه های فوکلوریك .بعدها فهلویات‌تحت تاثیر اشعار عروضی تحول یافت وازآنها ترانه‌های محلی پدید آمد و واسونك‌ها همچنین بعضی متل‌های موزون محلی هست‌که شاید نمونه‌هایی باشداز شعرهای‌عامیانه قدیم. امااینکه شعروشاعری‌درایران قدیم هم-همانگونه که‌نزد اعراب‌ویونانیهابوده‌است-رواجی‌داشته‌است‌جدااز کاررامشگران بسیاربعید می‌نماید. بله، درعهدخسروازباربد ونکیسا درافسانه‌هاذکری هست که لحن‌هایی داشته‌اند ظاهرا متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام‌خنیاگرمیشناخته‌اند نه‌سراینده- یعنی شاعر .وجودسخنان موزون‌در اوستا وبعضی قطعات پهلوی - ازجمله یادگار زریران‌وآثارمانویان-هم اگرحاکی باشد ازشعرنشان ازسرودهای دینی میدهد نه سرودهایی که

ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی ـ شعر بمعنی امروز. بهرحال قطع نظراز سرودهای دینی شعری اگروجود داشته‌است از آنِ خنیاگران بوده است نه از آنِ طبقه‌یی بنام شاعر. بعضی سنت های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام گور ـ پادشاه ساسانی ـ شعر میگفته است. این روایت ظاهراً در تواریخ رسمی نبوده است و بنظر میآید که آنرا عمداً از تواریخ رسمی حذف کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه: تنزیه ازشاعری که کاری اهریمنی و در خور خنیاگران وفرودستان بوده‌است. نمونه‌یی ازشعراوهم نقل کرده‌اند که‌صورت قدیمترش شباهت داردبه‌بعضی ترانه‌های‌قدیم‌فارسی[5]، وبعضی‌خواسته‌اند اورا قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند. درواقع بسبب نهایت اتصالی که شعر از جهت معنی با مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کارخنیاگران داشته‌است ایرانیها مخصوصاً طبقات عالی‌نسبت بآن اقبالی نداشته‌اند وظاهراً بهمین سبب‌بوده است که بر طبق یك مأخذ مفقود ـ که صاحب المعجم از آن نقل میکند ـ یك موبدآنزمان نامش آذربادبن‌زراتشتان بهرام‌رااز شاعری منع کرده است و آنرا مناسب‌شان پادشاه ندانسته[6]. این طرزفکر خیلی شباهت دارد باطرزفکر طبقه‌عالی در رم قدیم که شاعر را طفیلی میخوانده‌اند و شاعری را کاری تلقی میکرده‌اند مرادف بیکارگی[7]. سرّ آنکه از ایران قبل از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی برحسب روایات عرب اعشی هم که بدرگاه‌خسرورفته‌است کاراو ـ که‌شاعری‌بوده‌است ـ نزد شاهنشاه باغرابت تلقی شده و خودش تقریباً با تحقیر وبی اعتنایی. نظر انتقادیی هم که خسرو در باب یك بیت شعر اواظهار کرده است حاکیست از ناآشنایی

✿ Grassatore

ذهن او بامعانی شعری[۸] . باری اینکه در تاریخ ساسانیان که آنهمه اطلاعات مبسوط راجع بآن دوره ازمآخذ عربی وسریانی و ارمنی ولاتین بدست میآیداشارتی بوجود شاعر نیست حاکی از آنست که در آنزمان شعر امری مستقل از موسیقی نبوده است اما اینکه بعضی هم احتمال داده‌اند حتی باربدالحان واغانی خویش را بر نثرمبتنی کرده است ـ نه برنظم ـ ظاهراً درست نیست واز آنست که اوزان فهلویات را با اوزان عروضی مقایسه کرده‌اند که مخصوص عرب بوده است[۹] . باری چون بعد ازاسلام ایرانیها شعر را باوزن وقافیه‌اش از اعراب تقلید کردند هم لفظ شعر را ازآنها اخذ نمودند هم عروض وقافیه‌را . از این رو بودکه پارسیان هم مثل تازیان کمترین مقدار شعرراکه عبارت بود از دو پاره کلام موزون متساوی بیت خواندندیعنی خانه‌موبین وهریك ازدوجزء آنرا هم مصراع ـ یعنی لنگهٔ در . همچنین با آنکه فهلویات وترانه‌های قدیم ایرانی چیزی شبیه قافیه داشتند پارسیان بعد از اسلام شکل موجود قافیه را از اعراب اخذ کردند ـ همچنان با جزئیات آن . اکنون باید دید قافیه چیست ؟

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است ازآخرین کلمهٔ بیت ـ آخرین کلمهٔ نامکرر آن . چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف است وقافیه رادرآخرین کلمه قبل ازآن باید جست. بله آخرین حرف کلمه نامکرر درشعرسنگ بنای قافیه است وآنرا رَوی میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شودهم حرکت وسکون خود وطرفینش. فی‌المثل لفظ شکر باگهر قافیه میشود ودرهر دو روی عبارتست ازرای ساکن باضافه فتحه حرف قبل از راء. درشعرمعروف«توانا بودهر که دانا بود» داناکه درین مصرع باتوانا در

مصرع بعد قافیه شده است شامل روی است ـ الف ـ و بود هم که در هر دو مصرع تکرارشده است عبارتست از ردیف . در صورتهای گونه‌گون کلمه قافیه غیر از روی هم چیزهایی دارد رعایت کردنی با نامهای جداگانه . از جمله وقتی سور با دور قافیه میشود یاکار بادار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف وواو ویا هم که قبل از روی است جزو قافیه است که باید رعایت کرد . آنها را هم ردف میخوانند واینگونه‌قافیه را مُردَف خوانندکه با مردّف یعنی آنچه ردیف دارد اشتباه نباید کرد .وقتی هم الفاظ دست با مست قافیه میشود یازشت باکشت و سخت با رخت ، باز تأ در همه شان روی است اما حرف ساکن ما قبل‌آن‌هم رعایت کردنی است ـ : س ، ش ، خ ـ در اینجا، که قید خوانده میشود وگویند قافیه مقیدست . همچنین درقوافی حاصل وواصل یاکامل وشامل یا مایل و حایل همه جاروی لام است اما الف را هم که در همه هست باید رعایت‌کردکه آن را تأسیس خوانند. بعلاوه حرف‌متحرك‌بین‌روی‌وتأسیس‌راکه‌اینجاص،م ، وی است ـدخیل خوانند یا حایل . اما رعایت آنها در قافیه ضرورت ندارد وکسانی هم که رعایت کرده‌انـد خود را بدشواری افکنده‌اند ـ اعنات یـا لزوم مالایلزم . البته این‌اعنات یك نوع هنرنمایی است که در اشعار مصنوع جا دارد واز همین روست که‌گفته اند زیبا عبارتست از امر دشوار . بله در جایی که‌صحبت‌ازهنرنمایی است درست ،اماوقتی لزومیات‌ابوالعلاءِ معری مشتمل‌برین سختگیریهامیشودبایدگفت شاعر نابینای مرتاض‌پیشه این راهم مثل نوعی ریاضت برخودتحمیل میکرده است یا چون‌نوعی بازی که درنهانخانهٔ عزلت‌وی‌را سرگرم‌میداشته[۱۰] . این گونه‌شعرمتکلف

معری نشان می‌دهد که قافیه اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آگنده است از وجد وحال وجوش والتهاب نمیتواند در جذبات وغلبات خویش برای‌قافیه‌اندیشی معطل بماند[۱۱]. باری حرف‌هایی که دردنبال روی میاید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است ورعایتشان واجب. فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاءکه روی است‌هاء نیز رعایتش‌لازم است وآنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه‌حرف‌دیگر آنچه به روی‌پیوندد رعایتش‌درقافیه‌لازم‌میآید وهریکشان هم‌نام‌خاصی‌دارد- : خروج،مزید، ونایر. فی‌المثل‌چون‌دستشان‌باپستشان‌قافیه‌شود تاء روی‌است‌وشان‌هم‌جزو قافیه‌است‌که رعایتش‌ضرورت‌دارد. البته حرکات‌حروف ماقبل‌روی مثل حرف‌دخیل وحرف ماقبل‌قید- نیزدرقافیه مدخلیت‌دارد وغالباً رعایتشان کرده‌اند مع هذا لااقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند ودرآن مسامحه را جایز دانسته‌اند . لیکن مواردی هم هست‌که قافیه- آنگونه‌که شاعرسروده‌است-عیبی‌دارد . که‌آنرا نزد ذوقهایی که تهذیب ادبی‌دارند نامقبول‌میکند . لزآنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان. تفصیل جزئیات این مطالب درعلم قافیه است و مولف المعجم در آن باب مطالعات دقیق‌کرده است که خواندنی‌است. با اینهمه آنچه ادباء ما درباب قافیه‌گفته‌اند غالباً حاصلش اینست‌که قافیه چیست وتاچه حد باید بآن‌مقید بوداما اینکه در شعروپیدایش‌آنچه نقشی‌دارد وسرّ زیبایی یا ضرورتش ازکجاست درسخنان‌آنها هیچ‌مطرح نیست . درصورتیکه تحقیق این نکته -لااقل‌امروز - اهمیتش بیشتر است و قبل از هربحث واقعاً بایددیدقافیه ازجهت‌زیبایی وجمال‌چه خاصیتی دارد ؟ ... آزمایش

برای شعر بی‌قافیه در ایران بی‌سابقه نیست . بموجب روایت خواجه نصیر ، یك تن از قدماء بنام خشوبی کتابی داشته است موسوم به یوبه نامه و محتوی اشعار بی قافیه . بدرستی نمیتوان دانست یوبه نامه ـ با این نام ـ چه کتابی بوده است و آیا خشوبی آنگونه اشعار را از گفتهٔ دیگران آورده است یا خودش سروده . خود او ظاهراً حکیم بوده است و شاید غرضش بیان این حرف حکما هم بوده است که در شعر قافیه و وزن مهم نیست مهم خیال انگیز یست. اما در اروپا بحث و گفتگو راجع بفایده و ضرورت قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر بر آن اعتراض کرده‌اند . از جمله لاموت* نویسنده و نقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیك و مضحك بعلاوه شگفت داشت از مسخرگی کار کسانیکه فنی اختراع کرده‌اند تا عمداً خود را در وضعی دچار کنند که نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند . در واقع کسانیکه قافیه پردازی را کاری میدانند زائد ولاطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هرچه میخواهد بگوید و هر جوری میخواهد زبانش را در خدمت قریحه‌اش بکار اندازد نه اینکه بندهٔ قافیه شود و برای رعایت آن مجبور باشد فقط چیزی را بگوید که قافیه اجازه میدهد. مع هذا ولتر* با آن آزاد اندیشی حیرت انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه و قید آن حالتی دارد آمیخته با تسلیم و قبول . در رد لاموت میگوید تمام اقوام عالم جز یونانیها و رومیهای قدیم قافیه بندی کرده‌اند و هنوز میکنند . وی با آنکه گاه غبطه میخورد بر انگلیسی‌ها ـ که هم شعر بی قافیه دارند ـ تصدیق میکند که این یوغ را نمیتوان از گردن شعر فرانسوی برداشت . میگوید ایتالیائی‌ها و انگلیسیها میتوانند

* La Motte   * Voltaire

ازقافیه صرفنظر کنند زیرا درشعرشان هزارگونه آزادی هست که درشعر فرانسوی وجود ندارد . بعلاوه این تکرار و تراجع اصوات واحد در آخرشعر بقدری برای انسان طبیعی است کـه در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن ومادرید قافیه بندی رایج است و شایع[۱۲]. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بنده‌یی بیش نیست وکاری‌ندارد‌جز اطاعت[۱۳] یعنی‌که نبایدمعنی فدای قافیه‌شود. باری درضرورت وخاصیت قافیه‌جای حرف هست که تفصیلش مجالی دیگرمیخواهد . امارویهم‌رفته‌میتوان‌گفت درقافیه چند خاصیت هست: اول‌آنکه باتکرار و تراجع اصوات‌آخر کلمه ، حالتی بکلام میبخشد که درحقیقت موسیقی وزنش را تکمیل میکند وبدینگونه قدرت وتأثیر صنعت اعجاب انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی میبیند شاعردرآن تنگنای وزن خویشتن‌رابتکرار قسمتی ازآخرین کلمه هم‌مقید میداردبحیرت‌میافتد واعجاب. ازآنکه‌درچنین‌دشوارجای‌ـوزن‌ـ شاعردرتنگنای قافیه‌هم‌میافتد کـه‌ازبزرگترین مضایق‌است‌در سخن. البته گذشته از مراعات وزن که‌خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه‌گاه شاعر راوامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات‌لفظی . چیزی که‌شعرا آن را جوازات شعری میخوانند ودر حقیقت عبارتست از ضرورات . مثل‌اینکه کلمه مشدد رامخفف کنند یا ممدود را مقصور و از این قبیل . بله، درتنگنای‌قافیه خورشید خرشود، و همین است‌آن مورد که گفته‌اند یجوز للشاعر مالایجوزلغیره .

البته درین یجوزولایجوز اگر افراط شودکار شاعر ممکن است بجایی بکشد که حالش مصداق لطیفه‌یی باشد که عبیدزاکانی گفته است

راجع بشعرا[۱۴].

در هرحال ضرورت ازلوازم دشواریهای قافیه است و کسانی که خربزهٔ قافیه را چشیده‌اند پای لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد و اجزاء آنرا متناسب میکند. ضبط وربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند و گویی بقول بعضی فایدهٔ آن سروسامان دادن است بشعر. و این البته درصورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یالااقل مهارت گوینده وتسلطش برالفاظ این تصور رابخواننده القاء تواند کرد. از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را میکشند ـ نه آنکه چیزی باشد ناتراش ومزاحم[۱۵]. ارتباط قافیه با معنی هم قابل توجه است و مهم. شوتسه* یك تن از شاگردان کانت در رساله‌یی که راجع به قافیه نوشته است ـ بزبان آلمانی ـ سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد ـ یعنی که بی‌این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجوریکنواختی تحمل ناپذیر[۱۶]. بعلاوه باهمیت آن درمساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیدهٔ بعضی قافیه در شعر همان نقشی را دارد که کلید یاتونالیته* دارد در کمپوزیسیون موسیقی و از اینجاست اهمیت قافیه درشعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند.

یك نکتهٔ مهم دیگر در باب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها وقالبهای سنتی ضرورتی است ابدی وتغییر ناپذیر؟ البته که نه. درست است که توالی قافیه‌ها و تکرار منظم آنها

* Schutze　　* Tonalité

در فاصله‌های حساب شده تا حدی تخیل انگیزست اما عادت وانس نیز در افزودن و کاستن این تاثیر نقشی مهم دارد . شکستن این قالبها و طرح نوی درقالب‌افکندن بی‌شك این اثر راخواهدداشت که‌قافیه درست درجایی‌ظاهر شود که آنرا انتظار ندارند امابهرحال‌بازجای‌جای میآیدو تکرار و توالی هم دارد- هرچند نه با نظم و ترتیب‌سنتی .

این وضع‌برای کسانیکه انس بسنت‌آنها را تا حدی راحت‌طلب وبی تحرك کرده است بی شك‌هیجان انگیزتر خواهد بود تاشکل سنتی قافیه‌و اینجاست که قالب شکنی مطلوب میشود یا دست‌کم مقبول. البته آنجاکه قاعدهٔ تساوی‌طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهد توالی قافیه‌ها هم‌بشکلی که در قالبهای سنتی‌هست ضرورتی پیدا نمیکند و این قالب شکنی - وقتی یك ضرورت روحانی شاعر آنرا ایجاب کند - درخور ایراد وملامت نیست . حتی وقتی‌شاعر چنان مقهور هیجانات روحانی خویش باشدکه وزن وقافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست وپای گیر میتواند از آنها صرفنظر کندو درعین حال شاعر هم باقی بماند . امابی این ضرورت از مجرد قالب شکستن چه حاصل ؟ ...

درست است که‌وزن و قافیه را میتوان فداکرد اما فدای شعر . فدای‌سخنی موزون‌وخیال‌انگیز که در نفوس انسانی تاثیر میتوانده‌داشت چنین سخنی وقتی‌درخاطر شاعر بجوش‌آید برخلاف میل او از زبانش میتراود و او خواه آنرا در قالب وزن وقافیه بریزد یانه چاره‌یی ندارد جز آنکه بدان‌مجالی‌بدهد برای سرازیرشدن. درصورتیکه شوروهیجانی درکار نباشد وزن وقافیه چه چیزی را سدکرده است تا لازم باشد شاعر

آنها را بشکند و از پیش بردارد؟ فرق است بین شعر را ستین که مثل سیل طغیانگر میجوشد و هرسد و بندی را در سر راه خویش از بین میبرد تا کور آبی اندک که در بسترسنت‌ها یا در بستری ناشناخته آرام فرومیغلطد و سرانجام درون شنهاوریگهای تفتهٔ بین راه طعمهٔ خاک تشنه میشود .

۹

وزن و عروض

درشعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً ازوزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال‌انگیزی که دارد حتی نزد منطقی هم جزوماهیت شعرست . بعلاوه چون شکل‌وقالبی معین به کلام میبخشد تناسبی در آن بوجود میآورد که موجب التذاذست . مخصوصاً که‌شاید وجود این قالب تاحدی نیز کمك باشد جهت فهم‌وضبط معنی . بااین‌همه‌بعضی‌ادباوزن راهم‌مثل‌قافیه‌مانعی تلقی کرده‌اند در راه ایراد معنی و حتی آن را یادگارعهد بربریت قدیم شمرده‌اند ـ مثل بردگی و جنگ‌تن‌بتن[1] . البته شعربی وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمهٔ شعر میتوان محسوب داشت ـ شعر منثور . آن هم البته شعر تمام نیست زیرا بهرحال وزن ـ وتاحدی قافیه هم ـ سهمی دارددرخیال‌انگیزی شعر . از این روست که فکرشعر ناموزون در شکل شعر آزاد تعدیل شده است . یعنی شعری که در آن وزن هست اما آن‌وزن نه یکنواخت ویکسان است و نه محدود بسنن‌و

قیود رسمی ادب . فی‌المثل در طی یك قطعه شاعر میتواند از وزن‌های مختلف استفاده کند ـ برحسب احتیاج خود . در هرحال حتی در شعر آزاد هم وزن هست ـ لااقل نوعی وزن .

اما شعر فارسی ـ در ادب کلاسیك ـ عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط و مختصاتیکه پیش از این مکرر از آن‌ها صحبت کرده‌ام . چنین کلامی وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که آنجمله را عروض‌خوانده‌اند ـ عروض فارسی . این عروض فارسی را ایرانیها در قرن سوم و چهارم ساخته‌اند و از روی عروض عرب اما با بعضی کاستها و افزودها . یعنی کاست افزودهایی که آنرا با مقتضیات زبان دری منطبق تواند کرد . این انطباق از آنجا ممکن شد که بعد از اسلام شعرعربی نمونه والگویی شد برای شاعران فارسی زبان . چون ظاهراً الگوی دیگری از سابق نداشتند بهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند ـ کلام موزون مقفی ودر قالب قصیده وتغزل وجز آنها . بعلاوه‌چون البته‌نوعی شعرعامیانه داشتند ـ فهلویات ومثل‌ها ـ از آنها هم استفاده کردند وشعر فارسی اوزان خود را بازیافت : ـ پیدایش عروض فارسی . چون صحبت ازشعرفارسی‌شدـ در دورهٔ قبل‌ازاسلامـ مناسب هست چند کلمه دراین باب به‌تفصیل ترگفته شود . البته‌درباب وجودشعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب آلود را کنار گذاشت .

باآنکه دروجود کلام موزون ـ درادوار بسیارقدیم ـ ظاهراً جای شك‌نیست اینکه درعبارتهای نخست بعضی کتیبه‌های فرس باستان‌نمونهٔ ادعیهٔ منظوم کهن را بتوان یافت ادعائی است که اثباتش خالی از دشواری نیست . گاثه‌های اوستاهم اگرچه وزن داشته است اما ظاهراً

در آنها توجه به تعداد هجاها ـ یعنی مقطعات نمیشده است . در زبان پهلوی هم وجود کلام موزون را محقق شمرده اند همچنین در ادعیه و آثارمانویه نمونه‌هایی یافته‌اند لیکن تحقیق در نکات‌راجع بساختمان شعر درپهلوی هنوزبه نتیجه‌یی رضایت بخش وقانع کننده منتهی نشده است[۲] بااینهمه‌دربعضی آثارپهلوی کلام‌موزون‌هست که ـ اگر نکات‌راجع بساختمان اوزان آنها بدست آید ـ گویند باید ازحیث قواعد ونظم و وزن حد میانه‌یی باشد بین اوزان اوستائی و فارسی عامیانه . البته این هم درصورتیست که زبان پهلوی و اوستائی را بتوان درطول دری‌قرار داد درحالیکه دلایل برخلاف آن است .

در هرحال اشعارعامیانهٔ دری بعضی نمونه‌های قدیم داردکه در مطاوی کتب آمده است، ازآنجمله است فهلویات‌المعجم که نمونه های قدیم آنها را بزحمت میتوان با اوزان عروضی کاملا تطبیق کرد[۳] . از اینجاست که روی‌هم‌رفته فکروجود بعضی‌اوزان ـ اوزان‌خاص فارسی ـ پیش ازاقتباس عروض عربی قوت میگیرد . ازبین بحور کثیرالاستعمال در شعرعربی ـ مثل طویل،کامل، وافر،بسیط ، سریع، و متقارب ـ فقط بحراخیرست که درفارسی استعمال فراوان دارد ۰ درحالیکه رایج‌ترین اوزان درفارسی‌هزج ورمل وخفیف است که درمقایسه با بحور مذکور استعمالشان درعربی کمتراست. بعلاوه وزن رباعی‌کاملا ایرانی‌است وحتی‌بموجب حکایتی که درالمعجم ذکرشده است[۴] مأخوذ اززبان عوام واطفال. وقتی‌وزن فهلویات که درکتاب شمس قیس[۵] آمده است‌پیشرو بحرهزج بنظرمیاید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض ـ وبهرحال تاحدی قابل انطباق با آنها ـ درشعرعامیانه ایران وجودداشته

است؟ درست است که از ادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل از موسیقی بر نمیآید اما وجود شعر عامیانه را در آن دوره انکار نمیتوان کرد ـ باوجود قرائن و اشارات که در آن باب هست[۶]. در هر حال عدم رواج فن شاعری در آن ادوار ـ که فعلا امری است محقق ـ بهیچوجه دلیل بر عدم وجود کلام موزون نیست. چون فهلویات ـ وحتی ظاهراً چامه هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است در شاهنامهٔ مفقودش ـ سابقه‌شان اوزان اشعار عامیانه بوده‌است: اوزان اشعار عامیانه که در ادب رسمی ساسانی ـ فرهنگ نجبا و درباریان ـ اهمیتی نداشته‌است. باری با وجود سابقهٔ بعضی اوزان، عروض فارسی ـ و نه البته تمام اوزان شعر فارسی ـ را از عربی گرفته‌اند. یعنی اوزان فارسی را منطبق کرده‌اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه باوزان فارسی افزوده شده است. اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد. در تعریف آن گویند شناخت اصولی‌است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت. درصورتیکه واقعاً تا کسی وزن شعر را ـ لااقل بطور مبهم ـ درك نکرده باشد آنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند و از این روست که عروض برای کسانیکه ذوق ادراك وزن را دارند مورد حاجت نیست و درواقع مدتها قبل از پیدایش عروض اعراب شعر گفته‌اند بی آنکه خود را بـرای آموختن عروض معطل کـرده باشند. حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظم از قاعدهٔ عروض خارج شده‌یی. جواب داد من از عروض جلوترم. این ابوالعتاهیه معاصر بود باخلیل بن احمد ـ که واضع عروض خوانده‌شده‌است ـ و گویند چند سالی هم بعد از او مرد. بهرحال خیلی پیش از تدوین عروض شعرای عرب

شعر میگفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش وازروی ملکه وذوق بی آنکه جهت شناخت درست و نادرست اوزان به عروض یعنی تعلیم و کتاب آن محتاج شده باشند. بااینهمه درمورد کسانیکه ازروی ذوق و طبع اوزان را درك نمیکنند عروض البته راهنماست - اما نه راهنمایی دقیق. وجه تسمیهٔ عروض هم - باین نام - بدرستی معلوم نیست واین نکته درباب بعضی علم‌های دیگرهم صادق‌است. چنانکه منشاءاصطلاح نحوهم برای دستورزبان عربی خالی ازابهام نیست و اینکه بعضی در بیان سبب تسمیهٔ آن نقل کرده‌اند علی‌بن‌ابیطالب یا شاگردش ابوالاسود دوئلی در دنبال تقریراصول آن گفته باشدانح هذا المنهج یاانحوه در این موردوجه تسمیهٔ‌مقبولی بنظر نمیآید[۷] همچنین درباب علم کلام اقوالی که راجع بوجه تسمیه اش هست مشکوك است وگفتهٔ کسانی هم که خواسته‌اند آنرا بالفظ یونانی لوگوس* یا دیالك‌تیك* مربوط بدانند اطمینان‌بخش نیست[۸]. راجع به تسمیهٔ عروض یك قول آنست که شعر ازجهت‌وزن بآن‌عرضه میشود وازاین روست که آنراعروض خوانده‌اند یعنی معروض علیه. قول دیگر آنست که این‌علم نخست درمکه بوجود آمد بوسیله خلیل‌بن احمد - ومکه راعروض هم میخوانده‌اند. این‌هر دوقول البته مشکوك است ونچسب و ساختگی. شاید هم قول درست تر آنست که گفته‌اند عروض‌شعر یعنی جزء آخراولین مصرع بمنزلهٔ‌ستون خیمه است و آنرا بهمین جهت عروض خوانده اند - چوبی که خیمه بدان استوارست. درواقع با ملاحظهٔ قدرت و استقامت این ستونست که بیت - بیت شعر - درست میشود. اینجا نکته‌یی هست درخورتأمل:

---

* Diâlektik * Logos

بیشتر الفاظی که درعروض و قافیه اصطلاح شده است از همین مشابهت که بین بیت‌شعر هست با لوازم‌زندگی بدوی ـ خیمه‌و‌شتر ـ درست شده‌است مثل وتد ، سبب ، فاصله ، قافیه ، روی وجز آنها ... بله ظاهر آنست که شعرعربی اول دربین بدویها پدید آمده است و اهل‌حضر که بعد آنـرا اقتباس کرده اند رموز شعر را همچنان با اسمهای بدوی آن بایدگرفته باشند . حتی عروض بمعنی ماده شترسرکش نیز استعمال شده است و ـ دریك‌بیت‌عربی ـ شعر تشبیه شده است باین ماده شترسرکش که‌گویی شاعر آنرا رام میکند[9] آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیهٔ عروض ؟ بعضی این احتمال‌را داده‌اند[10] امامطلب بهر حال مبهم است ومحتاج بحث وتحقیق. باری عروض‌عربی ـ بنابرمشهور ـ اختراع خلیل‌بن‌احمد فراهی است : یك لغوی از اعراب بصره آن‌هم بطریقی مبهم . میگویند وی خود تمام قواعد عروض را کشف کـرد وتدوین . مطابق روایات‌وی‌درعبور از بازارمسگران ـ بهنگام شنیدن صدای‌چکشی که آنها برطشت میزدند ـ بفکراختراع عروض خویش افتاد . آیاوی دربصره ـ مرکزفعالیت و نشاط تجارسندی وایرانی و عرب ـ درتدوین عروض خویش ازقواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگربوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثروی را ازقواعد وزن هندوان بعید نمیداند اماقرائنی که ازمنقولات اودرتأیید این دعوی برمیآید برای اثبات این مدعاکافی‌نیست[11] . معهذا قبول آنکه یك‌علم ـ یا یك‌صناعت علمی ـ را یك تن به‌تنهایی کشف ووضع کند و دیگران هم آنرا تقریباً چنانکه وی آورده‌است بپذیرند مشکل است ، وبارسم و سنت‌مخالف. آیا کثرت و وفورالفاظ راجع بحیات بدوی درعروض و قافیهٔ عرب و

کثرت رواج شعر در نزد بدویهای جاهلی نمیتواند این نکته را بخاطر بنشاند که عروض در آغاز حال صنعتی بوده است اسرار آمیز و مخفی - مخصوص بدوی‌ها و ازقبیل علم قافیه، زجر، وانواء، که بعدها بعضی ازاهل حضر رموز آنرا از بدویها اخذکرده باشند، و تدوین؟ بنظر من اگرهم دراین باب تصریحی درمتون سابق نشده باشد بازاین فرض ازهر احتمال دیگر قویتر است و مقبولتر.

از همین روست که قدامه - درمقدمهٔ نقد الشعر خویش راجع بعروض وهمچنین قافیه- میگوید که چون اصول آنها بی آموختن در طبع مردم هست بآموختنشان حاجت نیست خاصه که شواهد شعر خوب همه مربوط است بشعرائی که پیش‌از تدوین‌عروض شعر گفته‌اند. واین نکته‌نشان میدهد که عروض - وهمچنین‌قافیه - درطبایع هست وحاجت به تعلیم ندارد[12]. چنانکه جاحظ هم با آنکه بفواید عروض توجه داشته است یکجا درباب آن گفته است که آن علمی است مولّد وادبی است مستبرد -مذهبی مقروض و کلامی مجهول که عقل را بامستفعل وفعول خویش برنج میاندازد -بی‌فایده و بی‌محصول[13]. بااینهمه فایدهٔ عروض را در امتحان اوزان - و تمیزدرست و نادرست آن- نمیتوان انکار کرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه کردن ابیات شعر و سنجش آنها از حیث ترتیب حروف و حرکات - با میزانهایشان. این میزانها عبارتست از تعدادی اجزاء افاعیل که ترکیب و توالی آنها اوزان مختلف‌را میسازد- : بحور. این بحورهم عبارتند ازاجناس وزن بدانگونه که درشعر متداولست. پس بحورعربی اجناس، گونه‌گون وزن‌است درشعرعربی وبحور فارسی اجناس‌وزن است درشعر فارسی.

البته بحوری هست مخصوص عربی و بحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیزغالباًمشترکست فیمابین . درعربی شانزده بحر هست بنام‌های طویل ، مدید ، بسیط ، وافر ، کامل ، هـزج ، رجـز ، رمل، منسرح ، خفیف ، مضارع ، مقتضب ، سریع ، مجتث، ومتقارب که عروضیان عرب ـ آنها را مستقل یافته‌اند و اصلی . هربحری نیز ـ از آنجمله ـ چند صـورت دارد ، یعنی با جزئی اختلاف . از این صورتهای مختلف که در هربحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عـروضیان اصلی میخوانند و آنرا مقابل میکنند با اجزائی که آنها نیز اجزاء اصلی بشمار میآیند ـ یعنی سالم . بعدهرنوع تغییر یا انحراف که در شکل اصلی یك بحر ـ بی‌آنکه آنرا بکلی از وزنش خارج سازد ـ روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند . چنان که‌اجزاء این وزن‌راهم مثل خودش‌فرعی میخوانند ، وهمچنین‌مزاحف یامعلول . برای تشخیص این اوزان فرعی عروضیان عرب شانزده بحر اصلی رادرپنج دایره قرارداده‌اند :ـ مختلفه ، موتلفه ، مجتلبه ، مشتبهه متفقه ، و باین طریق دراجزاء آنها‌آنچه را بین همه مشترك بوده‌است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلـن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن ـ متفاعلن ، مفاعلتن ، و مفعولات که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جـز با بعضی تغییرات ـحذف ، زیادت، یاتبدیل وضع حرکت ـبآنها تبدیل نمیشود اجزاء فرعی . درتوجیه این تغییرات گویند اجزاء اوزان ـ که‌افاعیل خوانده میشود ـ در واقع از اجزاء کوچکتری درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون از ترکیب متحرکات و سواکن . این ارکان را عـروضیان بنام سبب و تد و فاصله

میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند. تغییرات واقع درافاعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یا تحریك و اسکانی که در این ارکان روی دهد.

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دومصرع ـ که بترتیب عروض و ضرب خوانده میشوند ـ درآید در این صورت آنها را علت خوانند. ممکن هم هست که در حشوبیت واقع شود یعنی در فاصله بین ابتدا و انتهای دو مصراع. در اینصورت زحاف نام دارد. زحافات و علل درافاعیل مختلف نامهای مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیماند چندین برابر بیشتر میشود با اسم‌ها و القاب گونه‌گون و پیچیده. اینجاست مشکل عمدهٔ عروض که عبارتست از شناخت نام زحافات و بحور مختلف و حفظ آنها. یك راه عمده و شناخته‌شده دراین‌باب حفظ کردن منظومه‌هایی بوده‌است مشتمل برقواعد و اصول علم عروض. ازآنجمله است ارجوزهٔ عروض که ابن‌عبدربه آورده‌است[۱۴] درکتاب خویش. درعروض فارسی قطعات کوتاه‌ساخته‌اند شامل تقطیعات هر بحر با ذکر نام بحروزحاف آن. مشهورترین نمونهٔ این کار هم اوایل قطعات نصاب است ـ نصاب الصبیان فراهی، و همچنین مجموعه‌یی از اینگونه قطعات هست منسوب به وطواط یا ادیب صابر[۱۵] که حفظ آنهابرای احاطه بر نام‌بحور متداول خالی از فایده نیست.

باری وجود این زحافات وعلل ازاسباب عمده است دردشواری دستگاه عروض عربی و چون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات پذیرفته‌اند عروض فارسی‌ازآن بوجود آمده است ـ با

دشواریهایش . نکته اینجاست که در عربی زحافات هر بحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی یك قصیده که در بحری سروده میشود وقوع زحافات مختلف آن بحر مجازست و بی‌اشکال . نهایت آنکه مهارت میخواهد و ذوق درست و از اینجاست که ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین که جز فقیه اقدام بدان نمیتواند کرد[۱۶] بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست و حتی جوازاتش وسیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی‌زبان میتواند بقاعدهٔ ضرورت ممدودی را مقصور کند یا مقصوری را ممدود کلمه مشدد را مخفف کند یا حرف متحرك را ساکن. از همین روست که خلیل بن احمد گفته است الشعرا امراءالکلام ـ وجائزلهم مالا یجوزلغیرهم[۱۷]. درست است که شاعر فارسی‌زبان هم ازاین جوازات ـ مثل هرشاعر دیگر ـ استفاده میکند اما آن آزادی را که شاعر عرب در آوردن زحافات دارد وی ندارد . چون در زبان وی زحاف و علت هر بحر در واقع وزنی تازه بوجود می‌آورد و وقتی بنای کار شعر خویش را بر یکی از مزاحفات نهاد نمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری از همان بحر را بکار برد ـ جز بندرت و در موارد معدود . این نکته ازقدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده است و بهمین سبب در شمارهٔ بحور و دوایر عروض ، فارسی از عربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحـوری پدید آمده است خاص فارسی . تفصیل این مطالب فرصتی جداگانه میخواهد که اینجا نیست اما گفتنی است که نقصهای عروض ـ متریك عربی ـ مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشود که آنرا با وزن شعر فارسی منطبق کنند: با وزن شعر زبانی که از لحاظ ساختمان با عربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار

دارد و مطالعاتیکه دکتر پرویز خانلری کرده است[۱۸] این نکته را تاحدی زیادی نشان میدهد. درهرحال برعروض خلیل بن احمد ایرادهاوارد است و ازهمه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست . سعی در برگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزء اصلی و تفریع و استخراج تمام افاعیل دیگر از آنهاءمشکل عمده‌است دراین سیستم . این قضیه بحور را تقسیم میکند به اصلی و فرعی و ماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینهاموجب میگردد برای مزید پیچیدگی بحور و زحافات . البته بسیاری از بحور راهم میتوان از ترکیب افاعیل دیگر ـ غیر از آنچه خلیل بن احمد کرده است ـ درست کرد چنانکه بعضی قدماهم خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهد که نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان باجزاءِ و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپذیر . از اینجاست که برای بعضی‌از اهل نظر این فکر پیش آمده‌است که شاید بتوان تمام افاعیل اصلی وفرعی را بتعدادی کمتر برگرداند تاضبط و حفظ اوزان آسانتر دست دهد و ساده‌تر . این کار ناممکن نیست و تجربه‌هایی‌هم ـ درشرق وغرب ـ دراین باب کرده‌اند . چنانکه دکتر مهدی حمیدی دررساله‌یی بنام عروض حمیدی آنهمه‌را برگردانیده‌است به «متفاعلن» که درعروض خلیل نیست[۱۹]. امااین کارهم مشکل زحافات را حل نمیکند و قسمتی از اشکال همچنان باقی میماند . مسئلهٔ دیگر در بحث راجع به عروض تحقیق است در باب منشأ آن . ساختمان اوزان و مختصات شعرعرب حاکی از آن است که عروض قوم بدوی است و خاص بادیه . مارتین هارتمان* دانشمند آلمان که دراوزان شعرعرب مطالعاتی داردوزن‌را تقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر واکثراوزان را ازرجز مشتق میداند ، و هزج .

* M.Hartmann

گوستا وهولشر ❀ محقق دیگر منشاء رجز را سجع میداند وسایر اوزان را مشتق از رجز[۲۰]. هرچند این اقوال هنوز فرضیه‌هایی بیش نیست اما از مجموع مطالعات برمیاید که منشاء اصلی عروض عربی حیات عرب است: حیات بدوی که شعر عرب تصویر آنست و اصطلاحات عروض هم آگنده است از لغات مربوط بآن. تکاچ❀ دانشمند اطریشی هم که پنداشته است این «امّی‌های صحرا» اوزان شعر خویش را از یونانی اخذ کرده‌اند – مع‌الواسطه نصارای آرامی – نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمیکند وحتی نزد اروپایی‌ها هم امروز چندان طرفدار ندارد[۲۱]. آخرین مسأله‌یی که درباب وزن و عروض هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروز اهمیتی بیشتر دارد و قطعی‌تر: آیا مفهوم وزن فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یا آنکه ازاجزاء وزن هم – که عبارت باشد ازمصرع‌های همجنس امانامساوی – می‌توان اینصورت را بوجود آورد؟ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعرنو را بوجود آورده است ونزد ادبای ماهنوز جوابی ندارد جزطعن وانکار. البته اگروزن عبارتست ازنوعی نظم که دراصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها در آن ضرورت ندارد چنانکه شکل مستزاد هم بیك تعبیر نوعی آزمایش بوده است از با هم آوردن مصرعهایی که بایکدیگر مساوی نیست[۲۲]. دراینصورت سخن میتواند موزون باشد بی آنکه اجزاء آن ازحیث طول مساوی باشد. در حقیقت تقید بیك وزن معین – در سراسریك منظومه – شاعررا ناچار میدارد که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جزهمان یك وزن را که بنای منظومه برآنست

❀ G. Hoelscher ❀Tkatsch

بکار نبرد و تمام ماجراهای غم‌وشادی، مرگ وولادت، جنگ‌وصلح قهرمان حکایت را همه بیك وزن بسراید . این البته اقتضای سنت هست اما اقتضای طبیعت نیست و بی‌شك همین نکته ازاسباب عمده‌است دراحساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی‌هست که شاعر دروزنی که انتخاب کرده است حرفش تمام شده‌است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به حشو ـ یعنی با پنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها و سوراخ و سنبه‌های «بیت» خود را انباشته کند . اجتناب ازاین دشواریهاست که امروزشاعررا وا میدارد که وزن شکسته بکاربرد ـ وزنی که در آن چیزی که هیچ اهمیت ندارد عبارتست ازتساوی مصرعها . با این کارشاعردرواقع از اسارت وزن و سنت بیرون میاید و آن آزادی را که لازمهٔ شاعریست بدست میاورد . این آزادی باو اجازه میدهد وزن عروضی و سنتی را بشکند آهنگ کلام‌را درتساوی طولی مصرعها محدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه وبلند کند در هر قسمت شعروزن را موافق با حالات واحساسات مندرج درکلام انتخاب کند وزن را درمجموع مصرعهای کوتاه و بلند متوالی بجوید یا مصرعها را درکوتاهی وبلندی که دارند طوری ترتیب دهدکه مجموع شعرآهنگی درست کند بیش و کم ازنوع بحرطویل یا چیزی همانند آن .

درهرحال باید شاعرآن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرعها آنها را باالفاظ وعباراتیکه در واقع حشوست ـ وتقریباًهمیشه قبیح ـ پرنکند واین سنت شکنی البته همانطورکه بشاعر آزادی میدهد ، مسئولیتش راهم ـ دربرابر توقع خواننده ـ میافزاید.

از جمله ، خواننده دلش میخواهد چنین شعری نه سکته داشته باشد نه حشو. مگر نه‌سبب وجود این‌وزن شکسته تاحدی گریزواجتناب بوده‌است ازهمین حشووسکته؟ البته سنت شکنی را برهیچ آفریننده نمیتوان‌عیب گرفت‌اما عیب‌واقعی- بلکه ننگ‌واقعی - است که یك مدعی هم‌باغوغا وشغب سنت شکنی کند و هم آنچه بنام شعرعرضه میکند هذیانی باشد بی‌معنی وفاقد لطف وذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است که‌گوینده دردی‌واقعی داشته باشد وپیامی که شعرش بیان آن باشد . وقتی شاعرنه هیجانی دارد ونه‌اندیشه‌یی سخنش راشعر نمیتوان خواند - خواه با وزن و قافیه باشد خواه بی قافیه وبی وزن .

شرط اول برای شاعر وجود شور والهام شاعرانه است - وجود نفحه‌یی نامرئی و مرموزکه تار دلش را بارتعاش آورد ونوا . اما البته کاربه همین جا تمام نمیشود باید شاعرتمام وجود خود را درشعر بریزد، لفظ را روشنی وتراش دهد وزن را بافکرهم کوك کند وآنچه را درذهن دارد بکمك لفظ و وزن بدیگران منتقل کند - تلقین . تا شاعرصد بار درطی این کاردرپیچ وخم‌رنج ومرارت نیفتد ازعهدهٔ‌یك بیت هم‌برنمیآید. تا خود را دربست تسلیم پروردگار شعر نکند نمیتواند شایسته عنوان شاعر باشد .

تابعه[۲۳] - که بقول شاعران عرب الهام بخش شاعران است - برخلاف آنچه از نام وی برمیآید دروجود شاعرمتبوع نمیخواهد تابع میخواهد وتابع کامل. آنجاکه یك طوفان واقعی دردرون شاعر نمیجوشد آنچه میگوید شعرواقعی نیست. شعرواقعی تاحدی‌نظیر آن چیزیست که افلاطون میگوید : زادهٔ بیخودیست[۲۴] . بعلاوه پروردگار شعرازشاعر

میخواهد که تمام هستی خودرا وقف خدمت او کند . وقتی ازیك خانم که درشعر قریحهٔ عالی داشت وحتی قطعه‌ئی بنام دریا اورا بلند آوازه کرده بود[۲۵] - پرسیدند که چرا دیگرجز بندرت شعر نمیگوید؟.. جواب جالبی داد که اینجا درخوریادآوری است :گفت نمی‌توانم تمام‌وجودم راوقف شعر کنم وتا این‌کاررا هم نکنم نمیتوانم شعربگویم. نمیدانم کجا خواندم که یك شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیك استاد پیر فرستاد و از وی درخواست کرد تا درباب این اشعار نظرش را بی‌رودربایستی بیان‌نماید تااگراین شعرها پسندیده نیست وی از شاعری بکلی صرف نظر کند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستاد که اگر میتوانی ازشاعری صرف‌نظر کنی واگرهیچ ضرورتی نیست که ترا بشعر گفتن وا دارد شاعرنیستی وبهترست ازطبع و نشر شعرخویش بگذری. فقط کسی که می‌تواند ازشعر وشاعری صرف نظر کند ، قادرخواهدبود که شاعری را یك‌کاراختیاری تلقی کند وترك‌کردنی . برای چنین کسی ممکن‌است که مثل فانتازیو ✽ ازاشخاص‌تآترالفرد دوموسه ✽ بالودگی بگوید : یك شعرکوتاه از یك منظومهٔ طولانی بیشتر می‌ارزد ، و یك جام می حتی‌ازیك شعرکوتاه‌ارزشش بیشترست[۲۶] . بله‌کسی این حرف را می‌تواند بگوید که شاعری برایش یك‌ضرورت نیست ، ویك‌اجبار. در هرحال آنکس که در شعرحرفی برای‌گفتن ندارد نبایدگناه خود را بگردن وزن وقافیه بیندازدباید شاعری راکه‌برای اویك حاجت‌روحانی نیست ترك‌کند وکناربرود. آیا این صمیمانه‌تروحتی شاعرانه‌ترنیست ؟

✽ Fantasio. ✽ Alfred De Musset.

۱۰

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب ـ قالبهای شعر ـ و از اینجاست اقسام گونه‌گون شعر . در شعر فارسی قالبها نیزالبته ـ مثل وزن وقافیه ـ ازتأثیرشعرعربی خالی‌نیست اما میراث گذشته ـ فهلویات وادب عامیانهٔ قدیم ایران ـ هم بی‌شك در ایجاد آنها نقشی داشته است ، ونقشی مهم . درهرحال آنچه این قالبها را شکل‌میدهد بیشترقافیه‌است وگاه وزن‌نیز. مواردی هست که‌مصرع‌ها درهربیت بایکدیگرقافیه دارندنهایت آنکه قافیه درابیات متوالی یکسان نمیماندودرهربیت عوض میشود . این را مثنوی میگویند به هروزن که باشد وبه هراندازه . درموارد دیگرطی‌ابیات متوالی‌قافیه فقط درمصرع دوم رعایت میشود ـ یعنی بدنبال یکدیگر . این قالب را قطعه‌میگویند وممکن است ازدوبیت باشد تابیشتر ـ هرچه باشد . همین قالب اگردر بیت اولش ـ که معمولا مطلع خوانند ـ هردومصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگرتعداد ابیاتش ازپنج تاسیزده باشد ـ

بندرت بیشتر ـ غـزل میخوانند ورنـه قصیده . قطعات دو بیتی اگـر بروزن لاحول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دو بیت . شرط ایـن هـر دو نیز آنست کـه قـافیه در سه مصراع آنهـا ـ اول و دوم و چهارم ـ رعـایت شود . بـدینگـونـه ربـاعـی قـالبـی است که در آن گذشته ازعامل قافیه عامل‌وزن نیز اهمیت‌دارد همچنین است دوبیتی که در آن نیز غالباً وزن رایج همانست که در فهلویـات هست: فهلویات‌و دوبیتی‌های باباطاهر . قالبهایی که ترجیع‌بندوترکیب بندخوانده میشود عبارتست ازغزلهایی بیش‌کم مسلسل که یك‌برگردان یا یك بیت مستقل‌مقفی آنهارا بهم میپیوندد. چنانکه مسمط هم‌ترکیبی است از همین قالبها بـا این تفاوت‌کـه در انواع مسمط چند مصراع متوالی قافیهٔ‌واحددارند اما آخرین مصراع هربند قافیه‌اش مساوی‌میشود با آخرین مصراع بندیگر . بعلاوه درفارسی نوعی شعر هم‌هست که مستزاد میخوانند‌ـیعنی رباعی یاغزلی‌که یك‌جزو مستقل از همان وزن بطور جداگانه با هر مصراعش همراه باشد بارعایت قافیه واین نیزاز مواردیست که قالب ازائتلاف وزن وقافیه درست میشود نه ازقافیهٔ‌تنها. دیوانهای شعراپرست ازانواع این قالب‌هاچنانکه از قدماـاشعارفرخی، معزی‌و خاقانی ، بیشتر قصیده است وگه‌گاه ترکیب‌بند. انواع مسمط تا حدی صنعت منوچهری‌است‌ومعزی . مثنوی از همه‌قالب‌هابیشترست ورایج‌تر. ازشاهنامهٔ فردوسی وگرشاسب‌نامهٔ‌اسدی وخمسهٔ نظامی‌گرفته تا مثنویات عطار، و سنائی و مولوی . در رباعی شهرت خیام باوجود قلت تعداد رباعی‌های‌واقعی او بسیارست ودوبیتی‌ها بیشتر منسوب شده است بـه باباطاهر. چنانکه از متأخریـن اقبال لاهوری‌از قالب دوبیتی

استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دوبیتی پلی ساخته است بین زبان و فکر عامیانهٔ رایج در فهلویات بافکر و بیان شعر امروز ، و قسمتی از سنگ و شبنم او چنین پلی است . در قطعه هرچند انوری شهرت دارد اما غلبه باابن یمین است که دیوانش بیشتر از این جنس است . غزل هم در فارسی نام سعدی، عراقی ، مولوی وحافظ را بیاد میآورد که کلامشان اوج شعر فارسی است. چنانکه در ترکیب و ترجیع هم نام جمال الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی ، سعدی و هاتف درخور ذکرست. شکل مستزاد که ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو[1] بیشتر در بین متأخرین- از یغما تا بهار -مورد توجه بوده است آن هم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی- و به ندرت حتی برای غزل وعرفان . باری درین قالبها شعر بصورتهای گونه گون عرضه میشود : خطاب ، وصف ، روایت ، مکالمه ، و مناظره - صورت هایی که در نثر نیز هست اما با تفاوتهایی . خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست. گذشته از ممدوح، معشوق و عامه یاشخص نامعین نیز طرف خطاب او می گردد. کائنات بیروح هم احیاناً در نظر اوجان میگیرد و مخاطب واقع میشود . اینکه مخاطب شاعر کیست در فهم شعر اهمیت دارد از آنکه فرق است بین اینکه مخاطب یک کس باشد یا همه کس و یا کسی باشد- نامعین و بی تفاوت . همچنین ممکن هست که مخاطب همان گوینده باشد یعنی خطاب بنفس شود یا آنکه مخاطب شیئی باشد- از کائنات بیروح. نمونهٔ اینگونه خطابهای شاعرانه را که سرمشق والایش قرآن کریم بشمار می آید- در مثنویها و غزلیات فارسی بسیار میتوان دید چنانکه در کلام متأخرین دماوندیهٔ بهار و جسم سیاه مومیائی پروین اعتصامی از

اینگونه است ـ: یعنی خطابی که حد نمیشناسد و همه چیز از مرک و زندگی و جاندار و بیجان هدف او واقع تواند شد . در انواع این خطابها شرط‌ـ هاست که رعایت کردنشان لازم است خاصه شرط مطابقت با مقتضای حال که آنرا اساس بلاغت شمرده‌اند .

وصف و روایت ساده‌ترین صورتست در تقلید، تقلید شاعرانه. در وصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته‌اند با اینهمه دقت در وصف، نزد آنها کمیابست . در شعر فرخی و معزی بهار و خزانی که وصف میشود غالباً یکنواخت است و بی تعین . منوچهری و خاقانی هم اگر چند تا حدی در وصف رنك محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده‌ایست که از پشت مه و غبار غروب بنظر میآید. شعر امروز البته در وصف از شعر قدما پیشرفته تر است اما در اینکار تحت تأثیر نثرست ـ : نثر اروپایی . در نقل و روایت هم توجه به جزئیات هست . با اینهمه کثرت مجازات و مخصوصاً اطناب در وصف جزئیات ـ حکایت را مبهم میکند و تناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف . مکالمه ـ یعنی گفت و شنود بین الاثنین ـ در غالب موارد مخصوص قصه هاست: قصه‌های رزمی و بزمی . نکته‌یی که درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست که آنچه هر یك از طرفین می‌گوید باید مطابق باشد با طبع و سرشت خاص او ـ نه فقط از حیث فکر و معنی بلکه هم از جهت لفظ و بیان . چنانکه در شبیه خوانیها و نمایشنامه‌های منظوم ـ که در فارسی بسیار نادرست ـ درین باب قواعد درکارست و دقایق . اما مواردی هم هست که مکالمه در شکل تغزل ظاهر میشود یعنی گفت و شنود با معشوق. از جمله در بعضی قصاید فرخی و عنصری و معزی تشبیب قصیده صورت

مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و سعدی و کمال خنجندی و دیگران‌هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل . مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است ـ مکالمه در بیان‌تفاوتها ومزیتهای دوچیز. قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات اسدی .مناظرات شب وروز و آب‌و آتش‌وجز آنها . بعدها مناظره در شعر کسانی چون سنائی، نظامی، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی واخلاقی استخدام شده است وپروین‌اعتصامی درین کار ذوق وعلاقه‌یی‌خاص‌داشته‌است چنانکه دیوان اوپرست‌ازانواع‌مناظرات:ـ بین‌مورو‌شبنم، گل‌و گیاه،ماش‌وعدس وجز آنها. این‌است صورتهای عمده دربیان‌که شعرا بکار برده‌اند امااین صورتها البته اختصاص بشعر ندارد در نثر هم بکارست‌و علاوه بر اینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینهاگذشته درحکایت منظوم‌که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم ، شعر فارسی بهانه‌یی یافته است جهت لطیفه‌پردازی : قصهٔ‌کوتاه . این قصه‌های منظوم‌کوتاه که ادبیات اخلاقی وصوفیانهٔ ما از آن سرشار است از طریق‌تمثیل‌تعلیم میکند خاصه برای‌کسانیکه تمثیل باذهنشان‌مناسبترست تا استدلال. یك نوع ازین‌گونه حکایات همانست‌که فابل می‌خوانند ـ افسانهٔ تمثیلی‌که قهرمان آن یك حیوان است :گاو ، روباه، وجز آنها[۲] . در مثنوی ،در عطار ، در نظامی، ودر پروین نمونه های خوب ازین حکایات آموزنده هست واین‌میراث لقمان حکیم‌که در اروپا با نام‌لافونتن✲، فلوریان✲، وکریلوف✲باوج کمال‌رسیده‌است‌در شعر‌فارسی‌صبغه‌یی داردعرفانی.در

✲La Fontaine ✲Florian ✲Krilov

حکایات منظوم غالباً نه‌حرکت هست نه‌انتریگ. آنچه هست‌فکر است و لطیفه‌یی که انسان را وامیدارد به‌تفکرو عبرت . این‌نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست ـ از سنائی ونظامی تا مولوی و عطار . اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که در بیان عطار هست باین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد . لطیفهٔ اودر واقع خنده‌یی است سطحی که‌ازلب تجاوز می کند وقلب‌ـراهم بایك‌موج‌خفیف‌میلرزاند. ازجمله‌یك‌جا قصهٔ پهلوانی هست که بسیار دلاوران را بر زمین زده است‌وقتی یك موی سفید در سر خویش میبیند آنرا میکند بر کف دست میگیرد و خروش برمیآورد که این همه دلاوران را برزمین زدم این‌موی اکنون‌مرا برزمین خواهدزد[۳] . نکته درمرگ‌است و پیری که همه را برزمین میزند. جای دیگر دیوانه‌یی است‌که چوب‌سوارشده ومیتازد باشادی وخنده‌یی تمام. می‌پرسند، چنین تنداز چه‌میتازی ؟ جواب می‌دهد که خواهم تادرمیدان عالم چنان سواری کرده باشم‌تا اگر مرا پیاده کنندحسرت نبرم[۴] .حکایتی است‌کوتاه‌که در بیان گولی‌ها و خیالبافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن‌کیشوت‌گویاترست .

در کلام‌کدام شاعر بزرگ‌فارسی زبان هست‌که ازاین‌نوع‌حکایات منظوم‌کوتاه نتوان یافت ؟ درین‌کار انوری و ابن‌یمین قالب قطعه‌رابکار میگیرند عطارو سنائی و مولوی قالب مثنوی را . عراقی در بیان آنکه معنی آدمیت‌عشق‌است‌ـحرفی که از افلاطون تا فروید حکماءِ بصدزبان آنرابیان کرده‌اند ـ حکایتی منظوم دارد کوتاه و پر معنی‌که هم‌ظاهراً از عطارگرفته است و مشهورست . میگوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی درآمدکه خرخویش گم کرده‌ام واعظ از

مجلسیان پرسید که آیادر میان‌شما کسی هست که هر گز عاشق نشده باشد؟ یك‌تن برخاست که من هر گزعاشق نبوده‌ام‌واعظ روی بروستائی کرد که اینك خرافسار بیارو ببر[۵]. در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است‌از این بهتر کلام موزون‌مؤثر نمیتوان گفت. این‌است یك‌نوع‌شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست وبا شورانگیزی که در اینگونه کلام هست که میتواند شعر تعلیمی‌را ازقلمرو شعر خارج بداند؟ در هرحال شعر صورتها دارد و قالبها که بکمك همانها در نفوس تأثیر میکند و تصرف. همچنین بکمك این‌قالب‌ها و صورتهاست که شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده و از طریق این خوش‌آیندی یا تعلیم است که هم مقاصد و اغراض خود را عرضه‌میدارد و در نفوس تدبیرو تصرف میکند.

با اینهمه هنوز این بحث در میان هست که آیا شعر فایده وغایتی هم دارد یا نه؟ .... این یك مسأله است که در بارهٔ همهٔ هنرهاهست و خیلی هم کهنه‌است. اگر شعرهدف وغایتی برونی- مثلا اخلاقی‌یادینی یا اجتماعی - داشته باشد مسئولیت وتکلیف هم خواهد داشت: تکلیف و مسؤلیت اخلاقی، دینی یا اجتماعی. در واقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعرارا نزد بعضی صاحبنظران متهم کرده است به‌بیقیدیهاوبی بندوباریها. اعتراضات زهادوارباب دیانت واخلاق برشعر ازهمین جاناشی‌است‌چنانکه‌بیشتر انتقاداتی‌هم که درسخنان‌احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی‌وخیام وسایر شاعران هست ازهمین‌سر چشمه آب میخورد[۶]. دربین قدماءمسلمین هم‌خشگه مقدس‌هایی بوده‌اند که‌گفتن و شنیدن شعررا بدعت میشمرده‌اند وامثال عبدالقاهر وحصری

وابن‌عبدر به‌وراغب برای قانع کردن آنها بجایز بودن شعروشاعری باحادیث متوسل میشده‌اند و اخبار[۷]. چنانکه در اروپا هم کسانی از اهل کلیسا شعر راغذای شیطان میشمرده‌اند واز آن اجتناب میکرده‌اند ــ پاس‌عفت واخلاق را. همین طرزفکرنسبت بسایرانواع هنرنیز هست وتولستوی از کسانیست که ــ مثل افلاطون ــ در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند وتأکید[۸] نزد بعضی حکماء حتی هنراخلاق جوی هم در قیاس با خود اخلاق اهمیت ندارد . چنانکه گویی آندست که میتواند خاری را ازپای درمانده‌یی برآورد وقتی خودرا به قلم یا قلم مو بند میکند بآن درمانده‌ستم کرده است.درصورتیکه جماعتی هم هرگونه فکر مسئولیت و هدف را از شعر و از هنر نفی میکنند و برای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنربرای هنر .چنانکه ادگارپو این فکر راکه‌شعر و هنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض‌وارتداد میخواند ودر بیان آنکه هدف شعر برونی نیست به تأکید میگوید غایت نهائی انسان نیل بسعادت است. تعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهدآنچه‌ما را بسعادت نایل میکند فقط هنرست و بدینگونه شعر وسیلۀ نیل بکمال نیست خود کمال است واینجاست‌که بازاهمیت شعردراصلاح وتزکیۀ نفوس ظاهر میشود ازآنکه بقول بعضی طبع عالم تمام برشرست واگرخیری درآن هست آن را باید پدید آوردۀ شعر وهنر دانست و در بیان همین نکته است‌که یك شاعرانگلیسی میگوید زندگی است‌که هنر را تقلید میکند نه‌اینکه هنرزندگی را[۹] . درست‌برخلاف آنچه‌کسروی میگفت. برحسب این قول شعر وهنر مسئول وجود خیرهاست نه‌مسئول شرور .

البته هر دوقول مبالغه‌آمیزست و شاعرانه و در واقع جدال بین

اصحاب دو مکتب ، قدیم است و پرماجری . افلاطون حکیم که برای هنر قائل به هدف برونی بوده است شعر را از جمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که در آن هست . بعلاوه در نظر وی شعر کاری پست بوده است و مبتذل از آنکه وی زندگی انسان و تمام عالم طبیعت را عبارت میداند از تقلید مُثُل و چون کار شعر تقلید از طبیعت و زندگی است آنرا عبارت میشمرد از تقلید تقلید. چنانکه حتی شاعر که مثلا یك تخت را تصویر و تقلید میکند ، از نجار ـ که تخت را بتقلید از مُثُل آن ساخته است ـ کارش یك درجه پائین تر است و بنابرین شعر و شاعری کاری است دون مقام حکیم[۱۰]. بعلاوه افلاطون آنرا بسبب تأثیر سوئی که در تربیت و اخلاق دارد محکوم میدارد درصورتیکه ارسطو آنرا بچشم یك واقعیت موجود میبیند: بدش را بد و خوبش را خوب ـ یعنی برخلاف افلاطون و چنانکه رسم اوست در فلسفه اش. باری نظریهٔ معروف هنر برای هنر که مخصوصاً در اروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت در واقع عکس العملی است درمقابل توقعات ارباب مذهب و حکومت . این نظریه در حقیقت میخواهد هنر و شعر را تبدیل کند بامری که فایدهٔ آن عبارت باشد از بیفایده بودن . در حالی که ارباب دیانت و حکومت درمورد شعر و هنر غالباً تمایل به نظریه افلاطون دارند ، در نزد افراد گرایش بیشتر به نظریه هنر برای هنرست[۱۱]. ناصرخسرو که شعر و هنر را وسیله یی تقلی میکرده است برای بیان حکمت و موعظه درین مورد طرز فکرش شباهت دارد به افلاطون. وی هرچند سخن را از حیث علو و عظمت بر هر چیز دیگر اینجهانی ترجیح میدهد و آنرا سبب شفای انسان از درد فرومایگی و موجب نیل بسعادت ابدی میشمارد تأکید میکند که موهبت سخن را بانسان برای

هجو و دروغ نداده‌اند و نه‌برای‌لهوو‌غزل[۱۲] . بله مذاهب ودولتها صرفه شان درینست که شعر و هنر را استخدام کنند برای اغراض خویش اما شاعر وهنرمند‌گه‌گاه دراستغنای طبع خود دنبال آزادی میگردد ورهایی ازمسئولیت . درهرصورت حتی وقتی هم که شعر وهنردرخدمت‌جامعه‌و اخلاق بکارمیرود باید در درجهٔ اول بقول بلینسکی٭ هنر باشد و سپس تعبیری شود ازروح یا جامعهٔ یك عصر[۱۳] . بدینگونه شعرحتی وقتی هم گماشتهٔ حکومت است چیزی از آزادی طبیعی خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست . حقیقت این‌است که در شعر وتمام هنرها بایددوجنبهٔ‌جوهری را ازهم جداکرد : جنبهٔ فاعلی وجنبهٔ انفعالی. در واقع شعر وهنرممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی‌است که هنرمند آنراازروی عمد وشعوربوجودآورده‌باشد وبقصدنیل باغراض ومقاصدی خاص ـ از خوشایندی یا تعلیم . همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی‌داشته باشد و آن‌درصورتی‌است که سازنده آنرا از روی‌بیخودی ابداع کرده باشد ولاعن‌شعور . درین نوع اخیرجستجوی غایت وهدف البته بیهوده است زیرا سازندهٔ آن ضمیر ناخود آگاه است واثرهم در حقیقت تعبیری است ازهمان. درتوصیف همین نوع شعرست که‌میتوان تمثیل معروف افلاطون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکار برد ـ آنگونه‌که حکیم‌یونانی دررسالهٔ ایون وصف‌میکند[۱۴] . اما جائیکه‌شعر جنبهٔ فاعلی دارد ناچار مسبوق است به هدف وغرض . ودرین حال تا حدی شباهت دارد به‌خطابه . چنانکه هم مثل آن نظر دارد به‌تصرف‌و تدبیر درنفوس . با آنکه فرق است بین‌هدف شعر وهدف شاعر آنجا

٭Belinsky

که شعر جنبهٔ فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را در ابداع آن دخالت نیست صحبت از هدف و غایت نابجاست . امادرهر حال توجه به دو گانگی جوهر شعر ممکن است که درین باب هم قول افلاطون و تولستوی را با دعوی کسانی چون پو*، و بودلر*، و تئوفیل گوتیه* آشتی دهد . یعنی شعری هست که غایت و هدف دارد و شعری نیز هست که از هدف و مسئولیت گریزان است و جایش در برج عاج [۱۵]. با اینهمه حتی شعری هم که از هر مسئولیت و هدف میگریزد و میخواهد با شاعر خویش درون برج عاج پناه گیرد شعری نیست که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذ عوامل و اسباب انسانی بر کنار باشد. شعر مجرد ـ هنر محض ـ که شور و شوق بعضی نقادان راهم برانگیخته است [۱۶] یك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده است . فقط ذهن اولین انسان ـ آدم از بهشت رانده ـ است که ممکن بود چنین شعری بسازد . اذهان دیگر هیچیك از قید جامعه ـ از قید انسانیت ـ خالی نیست و بدینگونه حتی در شعر بی هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد .

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را که اشعار تعلیمی ، دینی ، اخلاقی ، و اجتماعی ، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان کرد . همین نکته است که سرّ پیدایش اینگونه اشعار را بیان میکند . در واقع حکماء از خیلی قدیم متوجه بوده اند بتعلیم شعر و تأثیر آن ـ در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی ـ حتی در شکل غنائی آن که ادعیه است و مناجات ـ رنگ تعلیم دارد . آنچه در اینگونه اشعار محرك شاعر ست البته جلب اعجاب و تحسین مخاطب نیست ـ فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن . ناصرخسرو در ادب گذشتهٔ فارسی از این حیث یك سیمای

---

* E. Poe * Baudelaire * TH. Gautier

بیمانندست ـ بااحساسات دینی و باتعالیم قوی و محکم . بااینهمه عالیترین شکل این نوع شعر کلام صوفیه است و همین است آنچه خاقانی تحقیق میخواند و وعظ و پند ـ چیزیکه بقول وی کلام عنصری از آن بیگانه بوده است[۱۷] .

درعالم اخلاق و تربیت هم تأثیرشعر ازقدیم قابل ملاحظه بوده است . عبث نیست که احمد کسروی دررواج بعضی اندیشه های ناروا شعررا مسئول میداند وشاعرانرا . درواقع کسانیکه ازشعر فایدهٔ اخلاقی وتربیتی آنرا درنظرمیگیرند شعرپروین اعتصامی را خیلی قویتروعمیق ترمییابند تاکلام تمام شاعران بزرگی که کارشان غزل گویی بوده است و مدیحه سرایی . بعلاوه تحولات اجتماعی قرن اخیر که گذشته ازمضامین راجع به تجدد و آزادی وطن پرستی و توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم درشعر وادب وارد کرده است نفحهٔ تازه‌یی درشعر اخیر فارسی دمیده است .

بدینگونه بعضی از این اشعارتعلیمی خطابه های سخنوران را بخاطرمیآورد ـ خطابه های سیاسی و دینی را . اینجاست که باز سعرو خطابه بهم در میآمیزد و تأثیر کلام شاعربه نفس و روح طرف محدود نمیماند به‌عقل واراده‌اش هم تجاوزمیکند . با اینهمه کسانیکه تنها لذت و تأثیرخاص شعر را میجویند باین تأثیرخطابی علاقه‌یی نشان نمیدهند وطالب شعرخالص هستند : شعرمجرد[۱۸] که ازهرچه غیرشعرست خالی است. این نوع شعر که شوروشوق عارفانهٔ برادلی وبرموند* آنرا خوش

---

* Bradley   * Bremond

یافته است از نظریك نقاد که با حوصله و اغماض محققانه‌یی میتواند گاه خود را به چیزی ازین نوع قانع کند البته ممکن هست اما از لحاظ شاعر که آگاهانه و از روی قصد شاید درصدد بر آید چنین شعری بسراید محال است و دعویی بی‌حجت. چراکه در فعالیت ذهنی شاعر ـ مثل هر انسان دیگر که بهرحال وجودش یك پارچه نیست ـ احوال و نمودهای گونه‌گون نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر. از این روست که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد ـ غیر شاعرانه ـ نیز با خود همراه دارد.

بقول بلیسنکی، ✿ هنری که بکلی مجرد باشد و مطلق، در هیچ کجا به وجود نیامده است[۱۹]. بله اگر از روی خود آگاهی چنین شعری سروده شود چیزیست ساختگی و آگنده از ریا نه یك شعر واقعی و بی دروغ.

✿ Belinsky

۱۱

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعروزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند . از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس ، بیشتر کارمعنی است . درتحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصودشاعر بوده‌است. چون اگرچند در بعضی موارد ـ بلکه غالباً ـ آنچه از کلام شاعر استنباط میشود بیش‌وکم‌همان‌است که‌خوداودر نظرداشته‌است‌لیکن دربعضی موارد چنین‌نیست وبسا که کلام‌شاعر متضمن‌معنائی ناخواسته و نااندیشیده در می آید یا آنکه شاید شاعر در هنگام انشاءِ و ابداع بکلی از هر مقصدی‌ـ جزهمان ابداع و انشاء ـ فارغ بوده است و خالی . پل‌والری* شاعر فرانسوی یکجامیگوید «اگر کسی از من بپرسد ، اگر کسی‌این‌اندیشه بخاطرش‌راه‌بیابدـ چنانکه غالباًهم‌اتفاق‌می‌افتد ـ که من درفلان شعرمیخواسته‌ام‌چه چیزی را بگویم‌جوابم‌این‌است که من‌هرگز نخواسته‌ام‌چیزی‌بسازم‌ودرواقع این‌نیت ساختن بوده‌است که آنچه‌رامن

---

* Paul valery.

گفته‌ام خواسته‌است» .[۱] همین نکته‌است که توجه بآن حق‌را به افلاطون میدهد آنجاکه‌اززبان سقراط-وردردفاع او- میگوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیزمیفهمند تا دیگران[۲]. در هر حال فرق است بین آن معنی که ازشعر برمیاید و آن معنی که مورد توجه شاعر بوده است واین نکته را قدامة بن‌جعفر هم توجه داده است آنجا که میگوید دیگران درباب آن معانیکه شعر برآنها دلالت دارد وآنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته اند اماکسی را نیافتم که درنقد شعر و شناخت نیك و بدش کتابی‌ساخته باشد. یعنی در نظر وی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه ازشعر مستفاد میشود یك چیز نیست[۳]. وی تأکید میکند که آنمعانی- یعنی معانیکه شعربرآنها دلالت دارد - باید که باغرض مقصود ، یعنی‌غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف‌نشده باشد[۴] و بعبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد و مناسب. این نکته است که سّرِ توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا در سخن آنها آنچه ازشعر برمیاید درست همانست که مراد شاعر بوده‌است اگر خللی در ادراك آن مقاصد پیش آید گناه شاعر نیست تقصیرفهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان و بیان او . باری اثر شاعر خودش وجودی مستقل دارد و سرنوشتی‌جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر واحوال او ندارد و حتی مرگ شاعر نیز آنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر برآن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظر بیشتر اهمیت دارد تاتوجه بآنچه شاعر درگفتن شعر درنیت داشته است .

اینکه شاعر در سخنی که گفته است چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خواننده‌یی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجهٔ توفیق اورا دربیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دو شاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دویا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام یك بهتر آن معنی‌را ادا کرده است. اما خوانندهٔ عادی که امروزفی‌المثل سعدی‌وحافظرا میخواند برایش بهیچ وجه‌اهمیت ندارد که‌آن دو شاعر بزرگ گذشته چه جور آدم هایی بوده اند و چه قصدی از این سخنان داشته اند. آنچه برای‌اواهمیت دارد این‌است که این‌سخنان چه چیزی را بیان میکند ؟ چه سوز و دردی را و چه شور و هیجانی را ؟ چون آنچه در نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعرست و نه قصد ونیت او و اینجاست که در مطالعهٔ آثار شعرا توجه بیشترمصروف میشود باینکه ازاشعار آنها چه برمیآید و شعرشان برچه معانی دلالت دارد . درفهم این معنی‌نیزهم آشنایی خواننده‌بازبان وبیان شاعر دخالت دارد هم عامل تحول و زمان . از آنکه لغت و زبان چون تدریجاً عرضهٔ تغییر وتحولست والفاظ بساکه درطی زمان ازمعانی تازه‌گرانبار میشود ، از این رو اتفاق میافتد که اهل یك عصر از شعر شاعرچیزی درك میکند که اهل عصر دیگر جز با کمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی‌که در عصر خود شاعر از شعرا و فهم میشود معتبرست نه آنچه در عصرهای آینده فهم تواند شد. از اینروست که درحل‌مشکلی که درشعر یك شاعر پیش

میاید بطرز استعمال آن لفظ درسایر آثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمك مؤثر تواند بود در فهم آن معنی که ازشعرا و برمیآید. اما آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد البته نامحدودست ومتنوع نهایت آنکه درقدیم مخصوصاً درقصیده ـ که اساس شعر قدیم عربی همانست ـ آنهمه را تبویب کرده‌اند واز آنها اغراض شعررا نشان داده‌اند. بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل بر مدح باشد یا هجا، برفخر باشد یا رثا، و همچنین وصف باشد یا غزل، قصه باشد یا مثل، شکر باشد یا عتاب و ادب باشد یا اعتذار و اینهاست اقسام آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد.

بعلاوه در معانی شعر ماده نیز تفاوت میکند و از این روست که فهم معانی، گذشته از شناخت لغت و تحول آن گه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر ـ معلومات گونه‌گون خارج از شعر. این معلومات عبارتست از آنچه در نزد شاعر ومعاصران او شایع بوده است ورایج و بهمین سبب غالباً درمورد هرشاعر، هرعصر، و هرمحیط در اینگونه معلومات تفاوت هست. فی‌المثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر از لغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام ومنازل آنها. از آنکه اشارات وتلمیحات باینگونه چیزها درآن اشعار بسیارهست. مکررشاعر از منازل مختلف سخن میگوید، یا از روابطی که‌بین قوم‌او و طوایف دیگر هست یاد میکند. گه‌گاه اشاره دارد به راههای بیابان، واحه‌ها و آبگیرهای بین راه. در بعضی موارد لاف‌ها میزند از فیروزیهایی که قوم او برطوایف دیگر داشته‌اند. ازشکست‌هایی که طوایف مختلف

از خویشان وی یافته‌اند. از برخوردها ، غارتها ، خونریزی‌ها ودسته ـ بندی‌هایی که درگذشته بین طوایف مختلف روی داده است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن‌نیست و از این روست که در آغاز کار تدوین ادب عربی آشنائی با نساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم[5] . اماشعر فارسی در عهد غزنوی ـشعر عنصری و فرخیـ لازمه‌اش آشنایی است با محیط و حوادث روزگار سلاطین مزبور ـ غزواتشان در هند ، روابطشان با سلاطین وامراء دیگر، محیط دربار و احوال رجال‌آنها. درحالیکه آشنایی بااین‌معلومات دیگر البته برای فهم‌شعر ادیب‌الممالك یا ملك‌الشعرای بهار که با وجود حفظ و مواظبت سنت های ادبی گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی و اجتماعی ادوار اخیر ایران کفایت نمیکند. از آنکه معانی دیگر در این اشعار هست و معلومات دیگر . بدینگونه فهم هر گونه شعر مستلزم وقوف بر معانی مناسب آن هاست شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنها ـ طب ، نجوم ، حکمت‌وحتی‌فوکلورقوم،درصورتیکه‌فی‌المثل‌شعرعطاروعراقی‌لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعرهرشاعر و هرعصرمشتمل است بر معلوماتیکه فهم آن بی وقوف بر آن معلومات ناممکن‌است یادشوار . اما بحث درمقصود شاعر امردیگریست و فهم آن نکته دردرجهٔ اول موقوف است برآنکه معلوم شود کلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یا مجاز. مخصوصاً درآنچه مجاز هست و کنایه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل . بعلاوه مواردی

هست که مقصود گوینده ورای ظاهر لفظ است . فی‌المثل ظاهرش جدی است امانیت شاعر جدنیست هزل‌است یا طنز. البته بسیاری از اغراض شعرممکن است بشکل طنزدر آید و ازصورت جد خارج شود . چنانکه بسحاق اطعمه ، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را ـ نمونه‌اش مرثیه اوست در حق نظامی[۶] بدینگونه‌است که کلام جنبهٔ طنزپیدا میکند وهزل . طنزالبته اختصاص به معنی غیرجدی ندارد گاه معانی جدی هم برنگ طنزبیان میشود چنانکه نمونه آنست بعضی آثار عبید زاگانی و موش و گربهٔ معروف‌او[۷]. اما آنچه هزل و طیبت خوانده میشود طنزیست غالباً خنده انگیزه و غیرجدی . درباب منشاءِکومدیا حکماء بحث بسیار کرده‌اند[۸] از افلاطون گرفته تا برگسون✲ نکته این‌است که‌طنزوهزل کلام‌را ازجدی‌بودن خارج‌میکند وزندگی‌ار نشاط میبخشد وسبکی ـ مثل بازی . با اینهمه شعروهنربرای تصرف‌در نفوس بجزبازی و طنزراههای دیگر دارد که مهمترست و قویتر . در هرحال فهم مقصود شاعردر درجهٔ اول لازمه‌اش درك این نکته است که کلام‌او ناظرست به‌جد یاطنز، به حقیقت یامجاز. بعلاوه باید دیدمخاطب شاعر کیست وشاعر بچه‌کس‌نظرداشته‌است. توجه بهمین نکته‌است که میزان توفیق شاعررا دررعایت مقتضای حال نشان میدهد . درباب‌معنی نکتهٔ دیگر آنست که باید درشعر ، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن است‌جنبهٔ تعلیمی داشته باشد یا جنبهٔ عاطفی[۹] معنی تعلیمی آنست که محرك یانتیجه‌اش تعلیم باشد یا توصیف و معنی عاطفی آنکه محرك و نتیجه‌اش عواطف باشد و احساسات . بعضی الفاظ هست که معنی‌شان گاه تعلیمی است‌گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند

✲ Bergson

یا تعلیمی . رعایت تناسب و تعادل - بین‌این دو جنبهٔ معنی - است که شعر را در حد اعتدال نگهمیدارد و این لطیفه ایست که کلام شاعران بزرگ را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد . معانی‌شعر-آنچه شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعرست-البته‌نامحدودست‌وحتی برخلاف آنچه بعضی شعرای عرب[10] گفته‌اندو اقعاًیك عمرمیتوان‌سخن‌از زلف یار گفت[11] بی‌آنکه معنی‌بپایان رسد و مایه‌یی نماند . بااینهمه صفات معنی محدودست : - وضوح ، درستی، ومطابقت با مقتضای حال .

شرط وضوح البته درهر نوع بیان - که‌هدف آن تصرف درنفوس باشد - رعایت کردنی است و بشعراختصاص ندارد . فایده‌اش هم آن است که درك معنی ممکن شود و غلط و اشتباه پیش نیاید . بااینهمه در شعرسایه‌یی ازابهام لازم است تاکلام خیال‌انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه‌یی‌است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست وگویندگان عادی که درین‌باره جانب اعتدال‌را ازدست داده‌اند شعرشان یا زیاده صاف‌و ساده است یا فوق‌العاده مبهم وتاریك . امادرستی درشعربآن معنی‌است که‌گوینده در امر تصویر - همانکه یونیها تقلید میخوانده اند - دچار خطا نشود . چنانکه اگرمعنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست‌تصویر کرده باشد براو چندان جای اعتراض نیست واینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی‌که بصناعت شعرمربوط است با خطاهایی‌که تعلق‌دارند به امردیگری‌که آن امرعرضی است وتبعی. چون به تعبیرحکیم یونانی خطایی که ناشی شده باشد از اینکه شاعر نمیداند مرال ماده شاخ ندارد البته‌کمترست از خطایی که ناشی شده

باشد ازاینکه مرال ماده رابطورناپسندی تصویر و تقلید کرده باشد[۱۲] . در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که وافی باشد به مقصود . یعنی آنمعنی که برای مدح میآورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میآورند بحق برای وی‌هجو بشمار تواند رفت. دربارهٔ اغراق ومبالغه‌هم بحث است که تا چه حد رواست . درست است که در باب قیاسات شعری گفته‌اند فایده شان آنست که معانی بزرگ راخردجلوه دهد ومعانی خرد را بزرک[۱۳] و حتی بعضی بر شعرطعن کرده اند :چون اکذب اوست احسن او[۱۴] لیکن درین‌باب غالباً آنچه را باعقل مخالف باشد یابسرحد امتناع عقلی کشد جایزنمیشمارند و حتی، بعضی نقادان برشعرگویندگان طعنه‌ها دارند از آنکه مبالغات آنهابا آداب‌شرع یا آداب‌عرف‌منافی‌است[۱۵] . نکتهٔ دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی . معنی که مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یـا کسالت طبع خوانندهٔ شعر آشنا میشود و تأثیری درنفوس نمیتواند داشت . بااینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشود که همه جا اساس ادب رسمی است ـ ادب کلاسیك . شوق عامه بمضامین تازه واظهارملال ازحرفهای مکررعامل عمده‌است درجستجوی معانی بکروتازه. بعضی شاعران در تلاش معنی تازه بافراط میگرائیده‌اند و همین نکته است که شعر بعضی شعراء هند مثل‌فیضی‌وغالب، ومخصوصاًعبدالقا دربیدل‌راگه‌گاه‌زیاده ناگوار کرده است. تنوع‌جوئی‌درمضامین‌بعضی‌شاعران‌راواداشته‌است به‌تفنن‌دربیان معانی شایع . با این شیوه است که شاعر می‌تواند آنچه را نزد عامه

زشت است وحقیر بزرگ جلوه دهد وزیبا و آنچه راحاکی از پستی است وخواری نشانه‌یی فرانماید ازغرور وسرفرازی . رباعی کمال اسمعیل، که تشبیه باژگونه‌بی کرده است راجع بمشك و خون بنابر مشهور او را درخوریك لقب افتخار آمیز کرد ـ خلاق‌المعانی[۱۶] مرثیه‌یی هم که ابوالحسن انباری ساخت درحق ابن بقیه نمونهٔ یك توفیق جالب است درین باب[۱۷] . درین قصیده ازمنظرهٔ خواری یك وزیر مغضوب که او را بدار زده‌اند ، مردم بتماشایش آمده‌اند ، اطراف دارش آتش روشن کرده‌اند ، ازمنظرهٔ مصلوب که توی هوامعلق مانده‌است ، دستهایش‌را بطرف مردم دراز کرده است ، بله ازتمام این رسوایی‌ها وخواریها وی تصویرهایی ساخته‌است تازه وجالب. بالای دار رفتن وزیر را در حال مرگ تعبیرمی کند باینکه‌درمرگ هم مثل‌حیات‌سرنوشت اوبلندی‌است وبلندی‌گرایی . تماشاییانی‌راکه دراطراف دارش آمده‌اند تشبیه می کند بآنهایی که‌درزمان‌حیات‌وی نزدش می آمدند برای دریافت صله. دستش راهم که بجانب مردم درازکرده است مانند می کند بآنکه در روزگار حیات دست بسوی مردم درازمی کرد : با آنها اشاره می کرد ، سخن می گفت و ،صله‌شان‌داد. حتی آن آتش راکه دور دارش افروخته‌اندشبیه می‌یابد بآن‌شمع‌هاکه شب‌ها درخانه وزیرروشن می‌شد ، ازبرای بزم‌ـ افروزی‌ها. بدینگونه باتصرف دربیان معانی از جزئیاتی‌که مناسب بود برای یك کاریکاتور مضحك، یك مجسمه عظیم ساخت‌ـ قوی و مؤثر . ازتأثیر وقدرت این طرز بیان بودکه عضدالدوله دیلمی باچندان دشمنی که نسبت‌باین‌وزیر داشت‌وقتی مرثیه راشنید آرزو کرد که‌کاشکی بجای ابن بقیه بود ـ مصلوب[۱۸]. این‌نوع تصرف درمعنی تفنن است‌وتنوع و

کوششی است برای پرهیز ازابتذال .

درست است که بهرحال دوری از ابتذال لازمه‌اش جستجوی معانی‌غریب‌است لیکن‌اگرشعرتمامش‌فقط معانی‌غریب باشدشعرنیست معماست .البته معنی اگرهم مشترك باشد یامسبوق شاعربزرگ میتواند آن‌را طوری تعبیر کندکه نتوان مسبوقش خواند یا منتحل.اینجاست که مسأله سرقات دقیق میشود وتمیزبین معنی مأخوذ ومبتکر دشوار . درموردمعانی‌مشترك حتی فکرتواردهم پیش میآید ـ که دربعضی‌موارد قبولش اجتناب ناپذیرست وتنها راه برای حل مشکل . بعلاوه درنقد، ادعای آنکه یك معنی ابتکاریست وبی‌سابقه‌کاریست دشوار وکه‌میتواند بدرستی ادعاکندکه فلان معنی را اول بارفلان شاعرگفته‌است وپیش‌از او سابقه نداشته است ؟

ازاین روست‌که بعضی‌صاحبنظران ابتکار را عبارت دانسته‌انداز تقلیدی ناخودآگاه و تفتیش نشده. بله ، چون در زیر آسمان هیچ‌چیز تازه‌نیست‌سنکا* حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هرچیز که کسی خوب بیانش‌کرده باشد مال من‌است[۱۹] . این دعوی نیزدرواقع تاحدی درست است . بساکه درخواندن یك قطعه شعر دریافته‌ایم که شاعرهمان چیزی رامیگویدکه بارها بخاطرخود ماگذشته است و یک نشان شعر خوب همین است .

---

*Senecca .

۱۲

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده آن هست نیز تأثیر عمده دارد درسرایت دادن خیال شاعر بدیگران ـ مثل یك بیماری . این تخیل آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه دارد که ارسطو آنرا تقریباً اساس مضمون دانسته است[۱] برای‌شعر: قصهٔ رزمی وقصه بزمی .

درواقع مخیلهٔ شاعر باترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های واقعی و حادثه‌هائیکه واقع شدنشان معقول است یامحتمل، قصه های تازه میسازد ـ قصه‌های بزرگ از رزمی وبزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها ودلاوریهای گذشتهٔ اقوام‌است. یادگار جوش وخروش تهاجمات و تدافعات تاریخی اقوام . قصه‌های بزرگیست از سرگذشت دلاوران بزرگ . سرگذشت اخیلس‌ها ، و رستم‌ها. سرگذشت کسانی که قدرت جسمانی آنها غول‌آساست وکارهایشان نیزمناسب باقدرت جسمانیشان. در عین حال اعمال آنها درمقایسه با قدرت و استعداد جسمانی انسان

عادی عجیب بنظر میآید و افسانه یی . این‌است آنچه نقادان ماحماسه میخوانند ویونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول‌وچامه[۲] . شعر حماسی درواقع عبارت است ازقصهٔ منظوم راجع به‌قهرمانان گذشته و کارهاشان ـ : کارهای شگفتشان .

نمونهٔ کلاسیک و کامل آنهم دومنظومهٔ رزمی قدیم یونانیست . ایلیاد✿ واودیسه✿ منسوب به‌هومر✿که منظومهٔلاتینی انه‌ئید✿اثرویرژیل✿ رومی‌تقلیدی‌است‌ازآنها . درقرون‌وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها ـ حماسه های جدید خاصه دینی . داستان انـگلیسی بولف✿حماسهٔ فرانسوی رلان✿ومنظومهٔ‌آلمانی نی‌بلونگن✿ بیش‌وکم‌از اثر ویرژیل تأثر داشت وازمیراث کلاسیک قدیم. اما درمنظومه‌تاسو✿ و بهشت‌گمشدهٔ میلتون✿ حماسه‌اروپائی رنگ تازه یافت ـ رنگ تورات ورنگ‌دیانت[۳] .

درهرحال‌اپیک که‌دراروپابانام هومر، ویرژیل ،کاموئنس✿،تاسو، وکلوپشتوك✿ همراه‌است ازحیث جوهروماهیت همان‌است که‌درفارسی نام فردوسی رادر رأس یك‌کاروان‌ازشاعران حماسه سرا قرارداده است وهمراه اوست دقیقی ، اسدی ودیگران . عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالبا آنها رادرعرصه‌ئی ازرمان قرارمیدهد که‌درك آن آسان‌نیست: زمان‌جنگهای‌تروا ، دورهٔ جنگهای‌صلیبی ، روزگارقهرمانیهای‌اروپائی،

✿Homére ✿Odyssée ✿Iliade

✿Beowulf ✿Virgile ✿Enéide

✿Niebelungenlied ✿Chanson de Roland

✿Milton ✿Tasso

✿Klopstock ✿Camoens

عهداخیلس‌ها ورستم ها[۴] . در حقیقت باآنکه‌این حوادث بصورتیکه‌در حماسه‌ها روایت‌شده‌است افسانه است وزادهٔ تخیلهای آفرینندگان گمنام قرون ، شاعرانشان تقریباً همه جا آنها را تاریخ پنداشته‌اند : حوادث واقعی. درصورتیکه‌این اشعارهرجاواقعاتبدیل به‌تاریخ‌میشودجوهرشعری خود وقوت وعظمت آنرا ازدست میدهد ازآنکه درتاریخ آنچه‌اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت‌انگیزی است وراست نمایی . واقعه‌یی که مضمون حماسه‌است شرطش آنست که‌هم وحدت و پیوستگی‌داشته باشدهم تمامیت‌بعلاوه‌باید درآن‌کرداری باشد شایستهٔ یك قهرمان ـ یك موجودکه بالاتر از مردم عادی است[۵] . بله‌حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است وشروع بحران آن . بعد عقده است‌که داستان راباوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست‌که قهرمان داستان قدرتش جلوه‌گر میشود و عقده‌گشایی کاراوست ـ که درواقع همین‌گشایش نهایت داستان است . این پیوستگی که ازبدایت داستان تا نهایت آن ادامه دارد از حماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری میسازد تام و واحد. هر چند که بقول ارسطو آنقدر که درتراژدی وحدت تحقق‌پیدا میکند درحماسه‌نمیکند[۶]. بااینهمه در حماسه خیلی‌بیشتراز تراژدی‌امور خارق‌العاده مداخله دارد ازآنکه کار انسانهای فوق‌العاده بیشترازکارانسانهای عادی محل توجه ومداخلهٔ خدایان وغیبی‌ها تواند بود . فی‌المثل مداخلهٔ مکرر خدایان در وقایع ایلیاد وقصهٔ سیمرغ درکارهای دستم مداخله موجودات غیرانسانی است در سرنوشت انسانها . این نکته ازعوامل اصلی‌است درایجادآن‌امری که اساس حماسه است ـ: شگفت‌انگیزی . نهایت آنکه رعایت اعتدال

در این امر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه : ـ راست نمائی[۷] . در حقیقت بی این دو اصل شعر حماسی بوجو نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجهٔ توفیقی که درین مهم یافته‌اند قیاس میتوان کرد . قصهٔ رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف[۹]. آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیك نیست ازنوع لیریك محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد . اما در ایران قصه‌های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام میرسد و اوج کمال آن نیزشاهنامه است .

حماسه‌هائی که بعداز فردوسی بوجودآمد نه ازحیث‌قدرت بیان شعری بپای‌کار او میرسد نه ازجهت توجه بدقایق فنی . بااینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه سرایان قدیم فارسی ـ از دقیقی تا اسدی ـ حاکی‌است ازوجود سنن قدیم در مأخذاصلی حماسه ملی‌ایران احتمال ایرانی بودن‌اصل بحر متقارب نیز تا حدی موید این دعویست با این همه امروز که تمایلات ضد سنتی در شعر پیدا شده است بحر متقارب نیزـخاصه باهمان صورت‌شاهنامه ـ برای حماسه ضرورت‌ندارد و اگریك شاعرمعاصرـ سیاوش کسرائی ـ که خواسته‌است ازقصه آرش کمانگیرحماسه‌یی تازه‌بسازدنتیجه‌کارش‌مشکوك شده‌است ، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی‌توجهی به غرور و حماسه نیز در این قضیه تأثیر دارد .

با اینهمه آرش کسرائی‌درجای خود قوی‌است وموثر. این آرش که پهلوان ایرانست وقتی میخواهد تیری بیندازد که مرز ایرانزمین را

تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسهٔ فرانسوی هم جایی که مجروح وخسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکمك بخواند تمام قوت وتمام وجود خود را در آن نفس بلندی میگذارد که در شاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید . باری با وجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقدهٔ فراموشی بیفتد شایدیك سبب عمده‌اش آنست که دیگر عصرش گذشته‌است: عصر جنگهای نژادی وتعصب‌های‌قومی . درهرحال شاهنامهٔ فردوسی هرچند دراجزاء تاریخ خود- فی‌المثل وقایع‌اسکندر، داستان‌اردشیروشاهپور- هم ازعناصر حماسی خالی نیست اماعمده حماسه آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسهٔ شاهنامه دیکر خاتمه میبابد . این حماسهٔ مفصل که در جریان یك دوران طولانی - تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان- دوام دارد سلسله‌یی از حوادث شگفت انگیز عظیم است که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم میپوندد . در واقع حتی‌اجزاء مختلف این حماسهٔ بزرگ بایکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان که هریك ازاجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایران رایك قدم تازه بسرنوشت خویش ، بپایان کار خویش، نزدیك میکند : نامجوئی‌ها، جنگها وپیروزیها. سرنوشت شوم فرزندکشی، کناره‌گیری، وبازگشت همهٔ اینها اجزاء مسلسل یك وحدت را تشکیل میدهند . در تمام این اجزاء شاعر اوج بیان‌راکه بهمان سبب بعضی نقادان قدیم ، شاهنامه را با قرآن‌مقایسه کرده‌اند[۱۰] چنان حفظ کرده‌است که کلام‌ازجهت شاعری و شیوه‌های آن غالبا در حد والاست - یعنی نمط عالی . و این است

نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند. البته غیر از شاهنامه و گرشاسب‌نامه که حماسهٔ ملی است منظومهٔ رزمی شامل حماسه های دینی هم هست که در بیان قصه‌های مذهبی است ـ حیدر نامه‌ها، ابومسلم نامه‌ها و امثال آنها ـ که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز درآگنده است و معجزات و کرامات غالبا رنگ‌تندی ازامور خارق‌العاده بآنها زده است. البته نبوغ هیچیك از شاعران گذشته نتوانسته است ازآنمیان چیزقابلی بوجود آورد. درآنهاخوش‌باوریها و گزافه‌کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت‌انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست نمایی. با اینهمه تخیل آفرینندهٔ عامه کاری راکه در حماسه دینی نتوانسته‌است انجام دهد درمنظومهٔ بزمی تاحدی جبران کرده است. چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پرمایه‌یی شده است ازاین‌منظومه های بزمی ـ: واقعی و خیالی.

منظومهٔ بزمی موضوعش عشق است و زندگی: عشقهای نامراد وهم چنین عشقهایی کامیاب اما در آگنده بموانع و رقابتها. عمدهٔ این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم ـ: داستانهای عامیانه، یا قصه‌هایی که از اقوام دیگر اخذ شده است. ویس و رامین فخرگرگانی که‌گویندیادگاریست از عهد اشکانیان وازبسیاری جهات یادآور داستان اروپائی تریستان وایزوت ـ نمونه‌یی است از آنچه شاعران قصه ساز از حکایات قدیم اخذکرده‌اند. نمونهٔدیگر داستان شیرین وخسروست و افسانه‌های‌راجع به بهرام‌گور که‌درهفت‌گنبد جمع شده‌است. حکایت وامق و عذرا نمونه‌یی است ازآنچه ظاهراً مع‌الواسطهٔ ادب پهلوی ار یونانی اخذشده چنانکه لیلی‌ومجنون را ازعرب گرفته‌اند وازداستانهای

راجع به‌قیس‌بنی‌عامر. بعضی‌شاعران فارسی‌گوی هم ، درهند ، قصه‌ئی چند ساخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی ـ قصه‌های بزمی. از اینها گذشته از مأخذتفاسیر قرآن ـ تورات و افسانه‌های یهود ـ بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند ـ مثل قصهٔ یوسف و زلیخا وقصهٔ سلیمان و بلقیس . چنانکه داستانهای اسکندرهم منشاء قصه‌ها شده‌است قصه‌هائی غالباً بزمی که بعضی از آنها موج بیرنگی ازحماسه نیز دارد باری قصه‌های بزمی درشعر فارسی انواع گونه‌گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگرشاعران درپدیدآوردن اینگونه قصه‌ها از منابع‌مختلف‌الهام یافته است و عناصر گونه‌گون را بهم آمیخته . بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاء الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایاز که در آثار معاصران اونیز بدان اشارت‌هست[۱۱] درادوار بعد تدریجاً مایهٔ مناسبی شده است برای یك قصه بزمی ، وبسیارند شاعرانی‌که بنظم‌آن قصه پرداخته‌اند ـ هرچند نه باقدرت و مهارت کافی . درهرحال باوجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه که بیشترشان بیش و کم نزد عامه مردم شناخته بوده است تخیل قصه سرایان مکرر در این داستانها مجال تصرف یافته است . با اینهمه در بین سرایندگان قصه‌های بزمی هیچ شاعر دیگربیشتر ازنظامی گنجوی ـ که سایرین بیش و کم مقلدان واقعی او محسوبند ـ توفیق قدرت نمائی نیافته است . در واقع در داستان هایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود ـ تاریخی یا خیالی ـ مجال شاعر در سخن پردازی ودر ساختن شاخ وبرگهای مناسب برای قصه‌محدودست. چنان که درحماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را میپردازد که عامه از آن

آگاهند مجال کافی ندارد تا باتخیل آفرینندهٔ خویش قصه را رنگ و جلوهٔ دلخواه بدهد . از همین روست که تقید فردوسی به نقل و نظم عین روایت خداینامه‌ها ودقت‌و وسواسی که درین کار دارد[۱۲] دشواری کار او و همچنین اهمیت توفیق او را درین کار نشان میدهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند ومایهٔ اعجاب .

نظامی هم درمنظومه‌های بزمی‌خویش ـ از جمله‌در لیلی‌ومجنون که خواننده‌باچارچوب‌حکایت آشنائی‌قبلی‌دارد ـ باهمین‌مشکل‌روبرواست. بیهوده نیست که حتی یك لحظه هم اندیشهٔ این مشکل او را در قبول پیشنهادی که ازجانب پادشاه جهت نظم کردن این داستان باو میشود مردد میدارد زیرا در چنین داستانی ـ که اساس موضوعش عبارتست از یك عشق نومید بین دو دودلداده از دو قبیلهٔ متخاصم ـ چون صحنهٔ حوادث دیار عرب است و اقلیم خشك و مردم نامراد آن کار شاعر در صحنه‌آرایی دشواراست وچون دهلیز افسانه تنگ است ناچار درچنان تنگنایی بقول شاعرگردد سخن از شد آمدن لنگ . ازآنکه برخشکی ریك وسختی کوه، که درآن‌جزبندوزنجیر وجز ریگ وبیابان‌هیچ‌چیز نیست‌چه‌مجالی‌هست تا شاعرنکته‌دانی کند وسخن پردازی[۱۳] . بااینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پرنومیدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه .

البته در این قصه و سایر قصه‌های رزمی که نظـامی و دو مقلد بزرگ اوخسرو وجامی ساخته اند ـ هم حرکت و عمل‌هست هم‌آنچه اروپائیها انتریگ میخوانند . بعلاوه توصیف عواطف و هیجانات واقعی ،آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام ـ درامهای بزرگ . وازاین

جاست که گاه بعضی از این داستانها درامهای بزرگ اروپائی را بخاطر میآورد. ازجمله لیلی ومجنون یادآور رمئوژولیت✿ میشود و ویس و رامین فاجعهٔ تریستان و ایزوت✿ را بیاد میآورد[۱۴]. باری ادب فارسی در آگنده است بانواع قصه‌ها ـ قصه‌های رزمی و بزمی. مخصوصاً قصه‌های بزمی غیراز آنچه از احوال عشاق و نام آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های عامیانه وقصه‌های دیو و پری آبشخوری غنی میتوانندیافت قصه‌های دیو و پری که انعکاس آنها محیط هزار و یکشب را درنمونه‌یی خلوتهای از هفت‌گنبد بهرام گه‌گاه تجدید میکند رنگ خیال‌انگیز شاعرانه دارد و تمام کارهای غریب و نامعقول در جوّ آنها ممکن است ومعقول. از آنکه قلمرو آنها سرزمین خیال است ـ سرزمین دیو و پری.

درقسمتی‌ازاین قصه‌ها ـ وهمچنین درقصه‌هایی ازنوع هزارویك شب تأثیرعوامل غیرایرانی ـ یهودی، هندی، ویونانی ـ قابل ملاحظه است و کثرت‌اینگونه قصه‌هاوشهرت ورواج‌فوق‌العادهٔ آنها است که در گذشته شاعران ما را از ایجاد وابداع قصه‌های خیالی‌مانع میآمده‌است از آنکه شاعر شرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی بابداع قصهٔ تازه‌یی احساس نمیکرده است. بعـلاوه انصراف از واقعیت و گریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع جوی او غالبا مناسب نبوده است از این رو قصه‌های فارسی ـ غالباً ـ مسبوق است بمواد موجود، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعـرانه او مجال کافی نیافته است ـ تا آنگونه که در مغرب رسم بوده است ـ به

✿ Romeo and Juliette ✿ Tristan et Ysult

ابداع قصه‌ها پردازد. تخیل او کارش غالباً عبارت بوده است از ترکیب و تالیفی بیش و کم آزاد از مواد و قصه‌های مسبوق و موجود. ایجاد وابداع قصه‌ای - از هیچ - کاری است که نزد شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت درآن موقوف است بآینده. آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی، سبب بوجود نیامدن داستان‌های بزرگ - رمان - را نیز در نثر قدیم فارسی بیان کند؟...

۱۳

انواع غنائی

در ترکیب مادهٔ شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خوانده میشود بیشتر صادق است. ازآنکه درین نوع شعرخیال انگیزی ناشی از حس است ـحس خیال انگیز. حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن ازصورتهائیکه ادراک میکند متأثرمیشود ـ تأثری از مقولهٔ لذت یاالم، شهوت یاغضب. شاعرآن تأثررا بوسیلهٔ شعر القاءِ به غیر میکند و بدینگونه آنچه برای شاعر حس است برای غیر ـ که از القاءِ شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به‌تخیل. چراکه غیربی‌آنکه صورتهای ادراکی شاعر را در یافته باشد ازطریق آنچه شاعردرتوصیف وتقلیدآن صورتها ساخته‌است تاحدی نظیر آن صورتها را در خاطرمیآورد یعنی صورتها و معانی را در غیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآورد وتخیل همین‌است. آنکه‌در کنار بخاری‌اطاق خویش‌نشسته‌است وشعری‌رامطالعه میکندکه‌کمال اسمعیل‌دروصف برف سروده‌است[1] بساکه‌گاه چنان‌تحت

تأثیر ادراکات واقع میشود که گویی نیش گزندهٔ سرمای کوهستان را در مغزاستخوان خویش حس میکند. اینجاست که حس شاعر از طریق القاء به غیر منتقل میشود و بی آنکه برف و سرمایی وی را متأثر کند خیال سرما دروی تأثیرمیکند. این خاصیت البته تنهابه آنچه جسمانی است منحصرنیست احوال نفسانی ازخشم‌وترس ورشگ وشوق‌واندوه وشادی نیزدر غیربوسیله شعرالقاءِ میشود وخیال وی را تحریك میکند و شعری که جلوه‌گاه چنین احوال است اگر چند خود مبتنی بر خیال نیست اما خیال انگزست و مؤثر. اینست آنچه امروزشعرغنائی‌خوانده میشود - بمعنی وسیع و عام کلمه. مضمونش هم نه - مثل درام - عمل است نه- مثل‌قصه - روایت. چیزیست که احوال وادراکات نفسانی را تصویرمیکند و تلقین. انواع این احوال و احساسات است که اغراض شعررا چنانکه نزد قدما معمول بوده‌است بیان میدارد - وصف، مدح رثا، فخر، هجا، وغزل ... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنائی- بمعنی وسیع کلمه- میتوان‌درج کرد.

ازجمله درآنچه وصف خوانده میشود یا توصیف، شاعر آنچه را وسیلهٔ حس خویش - در مشاهده یا مطالعهٔ چیزی - دریافته است بوسیله شعرمنتقل به غیرمیکند و شعر او که در واقع ظرف حس اوست خیال غیررا برمیانگیزد تا نظیر آن حس دروی نیزپدید آید وبدینگونه است که شاعرخواننده را درتماشای آنچه نزد خودش جالب بوده‌است انبازمیکند و در نفس او تصرف میکند و تأثیر. توصیف نه فقط قصه را - اززرمی و بزمی - روح وحرکت میبخشد شعرغنائی را هم خواه غزل باشد یاقصیده‌غنی میکند وپرمایه. البته وصف ممکن است‌مستقیم

باشد و بی‌واسطه ـ از طریق برشمردن احوال و اوصاف چیزها. یـا غیر مستقیم ـ و ازطریق تشبیهات و استعاراتیکه بتوان بوسیلهٔ آنها اوصاف واحوال چیزها را دریافت . اینجا است که تشبیه و ملحقات آن هم برـ خلاف پندار قدامه ـ که هر کدام ازاین‌ها را جداگانه جزو اغراض شعر شمرده است ـ به‌وصف ملحق میشود[۲] . جایـی هست کـه وصف شامل تفصیل است درجزئیات . فی‌المثل شاعرخانهٔ روستایی یامنظرهٔ غروب آفتاب دهکدهٔ خویش را ـ مستقلاً یا ضمن یك قصهٔ منظوم ـ چنان با جزئیات وصف میکند که کلام او درغیرهمان حس و همان تأثر را بر-میانگیزد که آن مناظردرشاعر داشته است. مواردی هم‌هست که وصف فقط کلی است و شاعر ازتوصیفی که میکند جزالقاء و تلقین یك حالت عام وکلی درغیرنظری ندارد از آنکه میخواهد از آنچه خود دریافته است به غیرفقط گوشه‌یی نشان دهد ـ گوشه‌یی مبهم و مرموز . اصرار وافراط درهمین طرزفکراست که شعرقدما رااز آنچه امروزرنگ محلی میخوانند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع وغروب آفتاب را تقریباً بیك‌گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار وخزان چنانکه فی‌المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار وخزان مرو و نیشابور . گویی بهاربهشت است وخزان قیامت. از آنکه اغراق شاعرانه‌نزدقد ما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی ، عام و مجرد ـ تقریباً چون مُثُل افلاطونی. البته‌اغراق‌شاعرانه تنها همین به‌وصف ـ وصف‌اشیاء و احوال ـ محدود نمیشود دروصف اشخاص ـ ممدوح ومحبوب زنده ومرده ـ نیزاین اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح وغزل وفخر

ورثارا بوجود میآورد . چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد را بزرگ وقتی شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید ـ یعنی وصف شاعرانه . در صورتیکه آنرا دروصف خویش یاقوم و تبارخویش بکاربردفخر بوجود میآید یا مفاخره ـ که اعراب همان را حماسه میخوانده‌اند [۳] . همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق و احوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است ـ یعنی نسیب و وقتی در باره عزیزی از دست رفته بکارش بردرثانام میگیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را درتوصیف کسی بکاردارند که تمجید و تملق اومطلوب است مدح خوانده میشود یانعت ومنقبت واگردربارهٔ کسی استعمال کنند که مقصود تحقیریا تهدید اوست ـ هجوست یاهجا . بدینگونه تمام اغراض شعررامیتوان برگرداند به وصف و ازینجاست که وصف در فنون شعر اهمیت دارد و اغراض دیگر بیش و کم تابع آن بشمارند و وابسته بدان. البته قدرت واستعداد شاعران درتمام این اغراض یك اندازه نیست شاعرانی هستند که قدرتشان درمدیح است یافخرشاعران دیگرهستند که درهجا بیشترقدرت دارندیا دررثاء. تفاوت درطبع است ودرآنچه شاعررا بسرودن شعربرمیانگیزد . شاعری هست که خشم اورا به شاعری و امیدارد شاعر دیگری در غلبهٔ میل و محبت سخنسرائی میتواندکرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواندتاردلش را بلرزاند و به نوا درآورد. دربین شاعران عرب بسیاربوده‌اندکسانیکه به تأثیراین عوامل نفسانی درپیدایش شعر توجه داشته‌اند . عبدالملك مروان ازکسی پرسید که اکنون هیچ شعرگویی ؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم گرفته‌ام

وشعر جز دریکی ازین سه‌حال نگویند. نیز آورده‌اند که یکی از کُثیّر عزّه پرسید چراترك شاعری کرده‌یی ؟ جواب داد که جوانی رفت وسرکشی نماند. عزه مرد وشادی نماند عبدالعزیزمروان هم وفات یافت و رغبت نماند[4] یعنی دیگرچه سبب برای شاعری هست ؟ حافظ میگوید کی‌شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد ؟ و انوری وقتی درعالم ادعا ازحرص و غضب و شهوت دست فرو میشوید مدعی میشودکه هم دست از مدح کشیده است‌هم ازهجووغزل[5] نقادان وصاحبنظران ازخیلی قدیم‌متوجه بوده‌اند که استعداد شعرا و مهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت داردچنانکه نشانهٔ آشنایی باین نکته‌را هم درکلام افلاطون میتوان‌یافت در یونان قدیم ، وهم در نزد ابن قتیبه ـ ادیب و نقـاد قدیـم‌عرب[6] . بندرت ممکن است اتفاق بیفتدکه یك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم بهمان درجه قوی باشد یاکسی‌که در اشعار اخلاقی و تعلیمی قدرت ومهارت دارد درساختن قصه‌های رزمی یابزمی هم بهمان‌اندازه قدرت‌داشته باشد و مهارت. البته درهریك ازاین انواع واغراض شعر، ادب گذشته نام‌هایی بزرگ عرضه داشته است وازآنهاست‌که میتوان تا اندازه یی به حدود و شروط هرفنی پی‌برد . باری وصف ممکن است مستقیم باشد وبطریق خبریاغیرمستقیم باشد و انشاء. هدف توصیف هم ممکن است فقط تصویـر باشد ـ تصویـر اشیاء و طبیعت. اماحتی در چنین‌حالی نیزتوصیف شاعرانه هرگزیك تصویرمجرد نیست تصویریا صورتیست‌ازطبیعت بدانگونه که درآیینهٔ ذهن شاعرمنعکس‌میشود و از اینجاست کـه تقلید شاعرانه عبارت میشود از انسان باضافهٔ طبیعت . گرایش به رئالیسم وناتورالیسم مطلق دراین موارد ادعائی است واهی

و یالااقل غیر شاعرانه . ابهام مه آلودی که طبیعت ستائی نیمایوشیج را بآنسوی رئالیسم میکشاندسبب عمده‌یی است که کلام اورا باوجودنارسائی های دستوریش شاعرانه‌تر جلوه میدهد تاتوصیفات عریان بعضی شعرای نئوکلاسیك امروز . بعضی موارد هم هدف ازوصف وتوصیف شاعرانه تنها تحریك علاقه یانفرت است درغیر- نسبت به یك امر، یك منظره یاحالت . اینجاست که شاعرتقیدی بوصف دقیق‌ندارد . همین که‌بتواند حالتی را ـ که خود از تماشای شیئی یافته‌است- درغیر القاء کند برایش کافیست . درهرحال‌طبیعت- و انسان که جزئی‌از آنست- درشعرشاعران تصویرمیشود. جزآنکه شعر شاعران به ندرت آن را چنانکه هست‌نشان میدهد چون‌کارشاعر آنست که با قیاسات‌شعری‌معانی‌خردرابزرگ‌گرداند و معانی بزرگ‌راخردنشان‌دهدغالباً برای‌خیال‌انگیزی وتصرف دراذهان طبیعت وانسان را یا بهتر ازآنچه هست‌عرضه‌میدارد یابدتر . هیچ چیز چنانکه هست درشعرنمیآید ـ جز آنکه شعر راتباه‌کند ـ وفاقد لطف و تأثیر امااین‌طبیعت‌ستایی که‌درشعرهست‌از تأثیرتربیتی‌خالی‌نیست. انسانرا بسادگی بزندگی‌ساده ودوراز هیاهودعوت‌میکند ووجود وی را ازعشق بسادگی‌بخلوت‌وانزواو بشادیهای بی‌شائبهٔ‌حیات‌میاگند. توصیف‌طبیعت در بعضی‌مواردحاکی‌است‌ازانس‌وعلاقهٔ واقعی‌بطبیعت. البته نزدعارف طبیعت بیجان نیست زنده است ومثل هرزنده‌یی شوق وحرکت داردو حتی عارف صداوحرکت نبض آنرا هم میتواند حس کند. روح شاعر -شاعرواقعی مثل‌سعدی ومولوی ـ است که این شور وحرکت کیهانی را ادراك میکند وازربان تمام اجزاءِ‌کائنات پیغام محبت میشنود و یاکه خودرا چنان باتمام عوالم پیوسته می‌بیند که دردنیا هرذره یی که تکان بخورد یا نابودشود وی‌چنان‌میپندارد که چیزی ازوجودخودش کم شده

است و باچنین احساس باتمام کائنات احساس خویشاوندی میکند ومیتواند مثل سن فرانسوا داسیز* قدیس قرون وسطی باد وخاك ابر وسنگ ودرخت راهم برادر خویش بخواند : ـ برادر باد ، برادر ابر ، برادر سنگ ، برادر خاك . همین احساس پیوند با جهانست کـه شاعر را آشنا میکند فی المثل بازبان درخت باحرف‌ها ودرد دلهای درخت . چنانکه سیاوش کسرائی درغزلی برای درخت رازونیازها با این جوانی رونده دارد. مثل رازونیازی که به یك زن زیبا میتوان کرد . حتی بیان شاعر ممکن است یك لحظه ، خواننده را بیاد پل والری* بیندازد که دلکش ترین و ژرف ترین اندیشه‌های چنار را درپای بندیی که بخاك دارد در ضمن یك قطعه بیان میکند[۷] قطعهٔ ابر زمستانی اثر دکتر حمیدی هم چنین شعریست. با جوش و هیجان رمانتیك اما حاکی از ادراك درست از طبیعت و شادیها و دردهایش . بااینهمه طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری ، لامعی و قاآنی وصف میشود چنان ازسادگی بیان که مقتضای طبیعت است بدور می نماید که از آن اوصاف جز به ندرت نمیتوان درغور طبیعت فرو رفت و اینجاست ضرورت تجدید نظر درشناخت طبیعت ـ کاریکه شعرای امروز ازنیما و دیگران آغاز کرده‌اند . هرچند در ارزیـابی توفیق آنهـا جای بحث هست . مسألهٔ دیگر درین باب عبارت است از بحث درباب مدیحه سرایی.. این مدیحه دوستی و تأثر ازمجامله و تملق شاعران البته اختصاص بادب فارسی و یا دینای اسلام ندارد و متأسفانه ازطبایع مشترك انسان است. چنانکه هم حکام و جباران یونان و روم ازاین شراب دروغ مست میشده اند هم خنیاگران و نوازندگان درگاه خسروان بااین افسون دلهای سخت

* St. François D'Assise

* P. Valery

آنها را نرم میکرده‌اند . حتی در جامعهٔ امروزی غرب هم جباران واقعی یعنی طبقات عامه در مقابل تملقات نوازشگر عوام فریبان تسلیم میشوند ـ خاصه در مواقع انتخابات واخذ رأی. تملقات عاشقانه هم که موضوع غزل است تأثیرش مخصوصاً در طبقات مخاطب بسبب طبع مدیحه دوستی آنهااست که خود ناشی است ازفطرت انسانی ... درهرحال قسمت عمده‌یی از آثار قصده گویان ماعبارت است ازهمین مدایح وملحقات آنها :ـ فخر، رثا ، عتاب ، هجا ، اعتذار، وغزل . دربین این ممدوحان بوده‌اند کسانیکه از خوش باوری خویش یا ازتلقین شعرا واقعا این مدایح پوچ راوسیله‌یی تقلقی میکرده‌اند برای جاویدان کردن نام خویش چنانکه شعرائی هم بوده‌اند که شهرت رودکی را ـ خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین قبول وشهرت عنصری وانوری را ـ بیشتر بسبب ممدوحانشان فرانموده‌اند وهریك خود را از آن رقبا برترمیشمرده‌اند[8] . منوچهری حتی درین مقام خود را با شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان آنها[9] . مدح البته اختصاص بامراء ومحتشمان عصر ندارد در ادب اسلامی بسیارست مدیحه‌هایی که در حق پیغمبر گفته‌شده است یا ائمهٔ دین ـ نعت ومنقبت . بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعر تعلیمی ـ اشعار دینی . اماآنچه راجع است بمدح محتشمان و نام آوران عصر شرط عمده درآنها این است که آنچه شاعر دروصف وستایش ممدوح میگوید مناسب باشد بااحوال وآرزوهای او . ازآنکه اینگونه تعارفات وقتی برای ممدوح مؤثر میافتد که خود اولااقل اتصاف بآن احوال را در جزو آرزوهای خویش پرورده باشد . ازینجاست که صاحبنظران

گفته‌اند ممدوح سپاهی رابا‌ید باوصاف سپاهیان ستود وممدوح عالم‌را به‌اوصاف علما[۱۰]. مأمون‌خلیفه‌بر کلام‌یکشاعر که اورابیش‌ازحدضرورت اهل زهدنشان داده‌بود از همین جهت ایرادکرد[۱۱] ایرادی که وارد بود ونظایر آنرا ازخلفای دیگرهم نقل‌کرده‌اند . درست است که‌گاه بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تا حدی هم اصلاح میکرده است ـ و وامیداشته است تاخود رابه‌اوصاف پسندیدهٔ شاعران متصف بدارندا‌ما درغالب موارد تأثیر این تملقات فاسدکردن ارباب قدرت بوده است‌و مغرور کردن آنها ـ لامحاله مغرور کردنشان به‌نام باقی ، دولت‌جاوید . نه‌مگرحتی پیندار✿ شاعرقدیم یونان‌هم گفته‌است‌کارهای بزرگ وقتی‌از ستایشگری شاعـران بی نصیب باشندد‌رفراموشی عمیق فرومی‌مانند[۱۲] اینجاست که حق باناصر خسرو وامثال اوست ـ که‌شاعران مدحتگررا ملامت‌ها‌کرده‌اند ، بیش ازممدوحانشان. می گویند نابغهٔ ذبیانی هم که اول بارقصیدهٔ عربی را برای مدیحه‌گویی بکاربرد نزد قوم حیثیت‌خود را ازدست‌داد[۱۳]چنانکه هرچند ازنعمت وثروت بهره‌یافت ومثل‌اخلاف ایرانی خود عنصری ومعری در طلا غرق شد امانزد عامه از اعتبار و وجاهت افتاد ـ وظاهراً این میزان را عامه حفظ کرده است و هنوز هم رد وقبولش‌تابع آنست ـ تقریباًدرهمه‌جا . باری در طی این‌مدیحه‌های صنعت‌گران که‌حتی زبانشان‌برای ممدوحان ترك وترکمان قرنهای‌پنجم وششم درك‌کردنی نبود این‌میسن✿ های شرقی آنچه رابرای ارضاءحس تملق جویی خویش لازم داشتند بدست می‌آوردند وهمین‌کافی بودکـه خیالشان رابرانگیزد ونفوس غارتگرشان را به‌نفوس غارت شده ـ بنفع

✿pindare ✿Mecene

شاعر- تبدیل کند. علاقهٔ جنون آسا به دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعدادهای کم مایه را نیز گه گاه بقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند - بوسیلهٔ صلات و جوایزی که از غارتها واردوکشی‌ها بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحهٔ عنصری را که فی‌الجمله چیزی از آن درك میکرد باشعری که ننداـ یك راجهٔ متملق‌هند و - بزبان خویش درمدح اوسرودبیك نظر میدید[۱۴] از آنکه هر دوشعرفقط غرور اوراارضاء میکرد واورا درعالم رؤیاهای مستی‌بخش در ردیف خدایان بی زوال هند درمیآورد.

هدف اصلی شاعر هم درینگونه اشعار همین بود - تصرف در نفوس ممدوحان بقصد تحریك سخاوت آنها وهرجا که‌این مقصودحاصل نمیشد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدید میشد وکار به عتاب میکشید یا بهجو بهمین سبب بود که هرجا ممدوح گشاده دستی پیدا میشدکه از ساده دلی‌یا زیرکی برای‌دروغ‌های متملقان ارزشی قائل بود ازهمه جا شاعران ومسخرگان و خوش آمدگویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی که از دستش میبارید سیراب شوند واگر بهره‌یی حاصل نمیشد اورا ترك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم وعلاقهٔ ممدوح‌ولیاقت او اهمیت‌نداشت و این نکته را خان‌های غارتگر و جاهل قرون تالی هم - مثل خود شاعران- درك میکردند. درواقعهٔ افاغنه، یك‌امیر ناتراش درفارس مورد ستایش شاعری شدکه وی ازشعرا وهیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش‌را گوش کرد گفت‌کافیست میدانم چه میخواهد قدری‌پول باو بدهید[۱۵].

همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان ـ که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآن راجع باشد ـ حاکی‌است از توجه عامه به مقصد اصلی ستایشگران . داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خـرك سیاه او که در جوامع الحکایات عوفی[۱۶] آمده‌است هم نمونه‌یی است از طرز فکر مدیحه‌سرایان که احیاناً از نبودن ممدوح بـا همان لحنی شکایت می کردند که امروز یك بقال بینوا میکند از فـروش نرفتن جنس بادکرده‌اش. عین این لحن شکایت را درقصاید ستایشگران ازمنوچهری ، انوری، وظهیرتاوصال و سحاب و سپهرمیتوان یافت .

یك نوع از این‌مدایح هم هست که اختصاص‌دارد به خودستایی‌ـ فخر. این نوع شعر ظاهراً ـ اساس قصیده بوده است در شعرعرب جاهلی که شعررا وسیله‌یی‌میدیده‌اند برای عرضه کردن مفاخر‌ـ مفاخرقبیله ومفاخر خویش . در ادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان‌مبنای آنرا یك عقدهٔ روحی‌میدانند‌ـ عقدهٔ نرگسی✿ . بنای این حال برداستان نرسیس‌است ازارباب قدیم یونان که صورت‌خویش را درآب دید وعاشق خود شد آخرخداوند اورا تبدیل کرد به‌گل ـ به نرگس که درادب غربی مظهری است برای خود پسندی. نه‌آخر خود پسندی صفت عمدهٔ هرآفرینشگرست؟شلگل✿ منتقدآلمانی‌یك‌جامیگوید هرهنرمندی نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خود بینی‌شاعرانه منشاء معانی وسبکهایی خاص شده‌است در شعر و شاعری . عمربن ـ ابی‌ربیعه شاعرعرب که‌گویند محبوب زنان بود و شاعرعشق وعاشقی، درغزلهای خویش بیشتر خود را میستود چنانکه گویی خودش معشوق

✿ Narcissus complex. ✿ Schlegel.

بود نه عاشق . آیا همین طرز فکر را در اشعار عاشقانهٔ دکتر حمیدی شاعر معاصر ما نیز نمیتوان یافت که گویی او نیز مثل هبل ✿ شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که در عشق وی پایدار باشد اما از وی توقع وفاداری نکند ؟ در ادب فارسی البته بسیار بوده‌اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده‌اند ـ مخصوصاً در ستایش شعر خویش. بیك روایت ـ که گویا مورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاك هردو میتواند بود ـ اولین کسی که در شعر خویشتن را بستود ابلیس بود یعنی اولین شعر، ستایشی بوده است از گناه و دروغ . غضائری ، انوری ، سیدحسن غزنوی، خاقانی ، نظامی ، حتی وصال و قاآنی همه فخریات دارند بسیار . نوعی از همین اعجاب بنفس وخودستائی ، اعتقاد مبالغه آمیزیست که شاعران بشعر و هنر خود داشته‌اند . در این مورد گمان میکنم همهٔ شاعران بزرگترین شاعر را فقط یکنفر میدانسته‌اند ـ: خودشان . این دعوی را اگر هم به زبان نمیاورده‌اند همیشه توقع داشته‌اند از زبان دیگران بشنوند . بهر حال شاعران غالباً در تعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته‌اند چنانکه دانته✿ شاعر بزرگ ایتالیائی هم از شعر خویش با همان لحن فخرآمیزی صحبت میکند که سعدی و حافظ ما از سخن خود یاد کرده‌اند .

بموجب یك روایت ، مولانا مظفر هروی در وقت مردن دیوان خود را در آب انداخت که بعد از مظفر هیچ کس قدر سخن وی نخواهد دانست بلکه آنرا فهم نتواند[۱۷] . اگر هم دیوان مظفر اکنون در دست هست تا این دعوی دولتشاه را بی‌اعتبار کند در این باب شك نیست که بسیار بوده‌اند شاعرانیکه خود وشعر خود را مافوق فهم اهل عصر میدانسته‌اند

✿ Hebel, ✿Dante

وهم اکنون نیزچه بسیارند . دراینصورت لحن دکترحمیدی راکه‌غالباً از این فخریات‌مشحون است نه غریب باید خواند نه گزاف . همین لحن‌فخروستایش‌است که‌وقتی درستایش معشوق بکارمیرود قویترمیشود: نسیب یا غزل . درین نوع شعرست که شاعردرد وسوز عاشقانهٔ خویش را به غیر تلقین میکند واو را به شوروهیجان میآورد . این نوع شعرست که در کلام اصحاب حال‌گه‌گاه بکلی جنبهٔ انفعالی پیدا میکند وازقصد وغرض‌وشعور و آگاهی‌خالی‌است. عشقی که درین‌غزلها وصف میشود عبارت است از حب تملك ـ تملك جسم معشوق . گاه معشوق یك غلام ترك است ، بنده‌یی زرخریدکه چهرهٔ او صورت کلاسیك معشوق را در ادب قدیم فارسی نشان میدهد : چشم چون نرگس ، زلف مثل سنبل ، روی مثل ماه چهارده شبه وامثال آنها .. .. رنگ مذکر که در این‌اشعارهست اسلامی است[18] وحاصل زندگی‌دراردوها ورباط ها . با اینهمه عشق به زن هم نه نادرست و نه غیرواقع . غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه ـ عشق‌طبیعی . شور والتهاب عاشقانهٔ زن نسبت بجنس مخالف درشعرقدیم نیست یا نادرست . زنان شاعرهم که غزل سروده‌اند درواقع عواطف جنس مخالف را ترجمه کرده‌اند . با اینهمه فروغ فرخزاد شاعرهٔ معاصر در شعر غنائی خویش ترجمان آرزوهایی شده است که در جامعه های تهذیب یافته شرم و مناعت زنانه آنها را مهارمیکندو پیروان‌شیوهٔ اوغزل را شبیه کرده‌اندبه‌غزل‌هندی که‌بقول‌شبلی نمانی‌در آن‌اظهارعشق ازجانب‌زن‌است‌نه‌مرد[19]. درهرحال‌فروغ‌رنگ‌زنانه عمیقی‌بشعرامروزفارسی‌میدهدوادب‌فارسی‌راهم‌مثل‌ادب تمام‌اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه. احساسات‌زنانه‌که بقول بند تو کروچه✿

✿ B. Croce

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است[۲۰]. صحبت از غزل فارسی بود در شعر کلاسیك. نوعی عشق افلاطونی هم در بن غزلهاست ـ الحب العذری. بدین گونه عشق که موضوع عمدهٔ غزلست گاه از عشق جسمانی به عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی دارد که در شور و التهاب آن عتاب و شکایت تبدیل میشود به نفرین و نفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است که شعر عاشقانهٔ دکتر حمیدی را تند میکند و عتاب آلود، پر از خشم و نفرت چنانکه با سنت های قدیم عشق ـ که مبتنی است بر فداکاری و ازخودگذشتگی ـ فاصله می یابد. غزل فارسی از جهت طرز بیان تدریجا زبانی یافته است خاص خویش: ساده و لطیف، که شاید ترکیبی است متناسب از زبان سعدی و حافظ. غلبه و قدرت این زبان خاص هم تا حدیست که حتی در شعر غنائی امروز نیز کسانی مثل توللی و نادر پور تقریبا همانرا بکار میبرند و قوت و قدرت این زبان غزل هم ظاهرا با همین اشعار غنائی تازه بیشتر مناسب است در صورتیکه این زبان سنگین و باشکوه در غزلهائی که امروز بسبك قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که با آوردن بعضی الفاظ تازه و جاری ـ حتی فرنگی ـ و مخلوط کردنش با تعبیرات عامیانه و روزنامه‌یی خواسته‌اند آنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهرا با توفیق قرین نشده است باری عشق در غزل فارسی رموزی دارد و سنت‌هایی. رموز عشق و عاشقی قدیم نیاکان ما را امروز از این غزلها میتوان استخراج کرد چنانکه ابن‌حزم اندلسی از غزل عربی استخراج کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق الحمامه[۲۱] حتی سنت لیریك قدیم اروپائی هم که منسوب است به تروبادور*ها باحتمالی از تاثیر اسلامی پدید آمده است. نام تروبادور نزد

* Troubadours

بعضی محققان لفظ عربی طرب را بخاطر آورده‌است[۲۲] . درهرحال سنت عشق و عاشقی و زبان قدیم آن نزد غزلسرایان گذشتهٔ ما اقتضای خودداری داشته‌است و عفاف . با اینهمه پرده دریهایی که درشعر عشقی ـ یا جنسی ـ امروز هست قسمتی از اشعار فروغ فرخزاد و پیروانش را تبدیل کرده‌است بآنچه شعر رختخواب میگویند ـ پر از هیجان جنسی و خالی از ملاحظات اخلاقی. البته شهرت و قبولی که این اشعار یافته است ممکن است تا حدی هم مرهون جنبهٔ خاص اخلاقی آنها باشد با اینهمه صراحت و سادگی غیر زنانه‌یی که در این اشعار هست آنهارا از جهت ادبی هم قابل توجه میکند ـ و قاحت کلبی✿ شان بجای خود. با اینهمه عنوان شعر رختخواب که یك تن از نقادان مطبوعات باین اشعار داده است تصویر درستی از شعر فروغ نیست . درك شاعرانه‌یی که درشعر او هست عمیق و بی‌شائبه است و حاکی از یك دید تازه . بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعر امروز .

غزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگر هم توجه دارد از آنجمله است لذت جویی ، اغتنام وقت و ، وصف شراب . لذت جویی و اغتنام وقت عبارتست از تعلیم ابیقوریان بی‌نام ایران ـ کسانی که تمایلات اباحی داشته‌اند و زندقی . اما وصف خمر ـ نیز مثل تغزل ـ اختصاص به غزل ندارد هم در مثنوی و رباعی هست هم در تشبیب قصاید . خمریات که در نزد مسلمین از یادگار جاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است برضد شریعت و برضد قرآن. احتمال تاثیر خمریات یونانی در شعر قدیم عربی مشکلست اما در خمریات اسلامی شاید مایه‌هائی از سرودهای بزمی قدیم ایران ـ خسروانیات ـ منعکس باشد. یك نمونهٔ قدیم از اینگونه

✿ Cynisme

خمریات فارسی تشبیب نونیه‌رودکی است که درقصاید و نیز مسمطات منوچهری آهنگ آنها تکمیل شده است بابعضی تاثرات ازبشارو بو نواس. این نعره‌های مستانه که بانگ دیونیزوس* یونانیها رادر محیط میکده‌های ترس محتسب خوردهٔ اسلامیان تجدید میکند هم‌در ترانه‌های خیام انعکاس دارد هم درغزلهای حافظ. بعلاوه ساقینامه‌های بسیار ـ ازفخر گرگانی تا حافظ وبعدازوی ـ که تذکرهٔ میخانه جلوه‌گاه بعضی از آنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین‌نوع شعر که خود داستانی دراز دارد. باری غزل وفخرومدح همه از آنگونه اشعارست که در آنها شاعر میخواهددروصف آنچه موضوع حس اوست بکمك قیاسات شعری خویش معنی خرد ـ یا عادی ـ را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست که میخواهد معنی بزرك ـ یاعادی ـ راخرد جلوه دهد و حقیر. این است آنچه هجوخوانده میشود یاهجا وممکن است هدف آن یك ممدوح بی احتیاط باشدیایك معشوق جفاکار.

درهجا چنانکه قدامة‌بن جعفر میگوید شرط آنست که آنچه بر کسی عیب میگیرند واقعا برای اوعیب باشد همانطور که مدح هم وقتی واقعاً مدح است که آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای او فضیلت وبرتری تواندبود. از اینروست که آنچه یکشاعر عصرمادر ضمن هجو دانشمند پیری گفته است واورابه زشتی صورت نکوهیده است خطاست چون این عیبها برای یك دانشمند نقص نیست. همچنین اگر کسی یك سردار پهلوان رابنادانی عیب کند اورا هجوی نکرده‌است مگر آنکه نادانیش را درکار پهلوانی و یا سرداریش نفی کرده باشد. در ادب کلاسیك ما

---

*Dyonisos

منجیك ، سوزنی ، انوری و در متأخرین یغما بسبب هجوهای خویش مشهورند والبته شهرتی‌است کاذب‌و بی‌افتخار . بعلاوه نوعی هجو هم هست که شامل درگذشتگان‌است۔ غالبادشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر که خشم ونفرت‌وی حتی برمرده‌شان هم ابقاء نمیکند . نمونهٔ این‌گونه اشعار درزبان‌فارسی‌هست[۲۳] امابسیارنیست ازآنکه دراخلاق عامه بد۔ گویی ازمردگان نارواست . اماستایش وبزرك داشت مردگان رایجست خواه ممدوح درگذشته‌یی باشدیا محبوبی۔ وهمین‌است که رثاءخوانده میشود یامرثیه .

شایدبتوان اشعاری راهم که شاعران‌گه‌گاه دربیان مصائب وآلام خویش ـ فردی یا اجتماعی ـ سروده‌اند باین مراثی ملحق‌کرد. چنان که شکایت نامهٔ انوری‌راازواقعه غزوندبهٔ سعدی رابرزوال‌ملك‌مستعصم جزمرثیه چه‌میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مراثی است‌و دراین شیوه قدرت‌بیان مسعود سعد بی شك نام اورا بعنوان یك سرمشق جاویدان‌کرده است وخاقانی هم‌باآنکه حبسیات قوی‌دارد بیانش چنان متصنع وپرحشمت است‌که خواننده بندرت‌جرئت میکند دردل‌خویش با او همدردی واقعی حس کند . اوج بیان مرثیه در بیان اندوه ها و دردهائی‌است‌که شاعر ازمرك یك‌عزیز درمییابد ـ ازسایهٔ مخوف‌مرك. البته مرثیه سرایی درباب مرك عزیزان ازدست رفته ـ خواه یارو خواه خویش ـ بیشتر ازاحساسات طبیعی‌مشحون است تا مرثیهٔ ممدوحان و نام‌آوران . چنانکه در مرثیه‌های خاقانی ـ‌که برای زن‌وفرزند خویش سروده است ـ باوجود تکلف وتصنعی‌که حتی درین تاریك‌ترین وحزن انگیزترین لحظه‌های عمر دربیان وی‌هست بیشتر میتوان حس همدردی

یافت تادر اشعاری که همو یا سعدی و فرخی و دیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراء ناکام‌خویش. در این مرثیه ها صداقت و صمیمیت شاعر در بیان تاثر و احساس واقعی خویش حتی میتواند بی‌پروایی او را در رعایت سنت‌ها هم جبران کند. مرثیهٔ مادر که شهریار سروده است[۲۴] باآنکه شعر تاحدی آزاد است ازجهت تلقین حس و القاء همدردی در غیریك شعر قوی است ـ شعر واقعی. بهرحال در مرثیه زبان باید ساده باشد و بی تکلف از آنکه تکلف و صنعت بطبیعی بودن احساسیکه مضمون مرثیه است لطمه‌میزند. اهمیت این نکته تاجایی است که این بی‌تکلفی اگر بسنت‌های قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس قوی‌تر کرده باشد. ازین‌روست که مرثیه‌ساده و بی تکلف فردوسی در مرگ فرزندکه‌از وفورجوش والتهاب واقعی شایسته آفریدگار رستم وسهراب است خیلی بیشتر درنفوس تأثیر دارد تا آنچه خاقانی، کمال اسمعیل ، و جامی گفته‌اند درهمین باب ـ با تمام قدرت ومهارتیکه در بیان بخرج داده‌اند . درواقع مرثیه هایی مانندآنچه خاقانی و کمال اسمعیل ساخته‌اندبمنزلهٔ تکلف‌هایی است که بکار برده‌اند برای‌فراموش کردن دردهای واقعی خویش و انصراف از واقعیت‌های دردناك قلبی خود . شاید هم طرزبیان متکلف نما برای آنها در اثر تمرین وتکرار ، طبیعی بوده است وجز وطبع . باری ، در بین مرثیه‌هایی که موضوع آنها نه یك عزیز ازدست رفته است نه‌یك ممدوح گمشده صادقانه‌ترین انواع ، مراثی مذهبی است . مثل ترکیب بند محتشم کاشانی در باب واقعهٔ کربلاکه مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال‌ویغماوبهار. این‌مراثی‌بسبب صداقت احساس‌گویندگان تأثیرقوی

دارند و دربعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانند آمد.

نوعی مرثیه هم عبارتست از آنچه‌شاعر در مرگ خویش‌میگوید خاصه‌برای سنگ قبر. درین‌نوع مرثیه شاعر که بهرحال مرگ خویش راواقعا در ته دل بدرستی تصور نمیکند ــ فرصتی دارد برای تفکرات عبرت‌انگیز. بسبك خود ومتناسب‌باديد وفكر خود. ازجمله منظومه‌یی که ایرج درین مورد سروده‌است درآگنده از روح خیامی است ــ فکر فرصت جویی ولذت طلبی. اما آنچه پروین اعتصامی وشهریار ازاین مقوله ساخته‌اند نشانی است از روح عرفان در آنها ــ تسلیم به مرگ وتسلیم‌بسکوت: پیام موعظه‌یی که یك قبر در دهان سرد سنگین خویش دارد و آنرا از زبان شاعری بیان میکند که از ورای خاك‌سرد بیحس صدای پای مرگ‌را حس‌میکند صدای پایی‌راکه‌گویی‌همه جاآرام سایهٔ فراموشکاران بی خیال‌راکه شکار او هستند تعقیب میکند.

۱۴

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان میآیـد واز منشاء آنهاسهم‌عمده‌یی راکه شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد. در واقع قدیمترین نمونهٔ کلام موزون کـه بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است: حراره‌ها وسرودها ـ سرود اهل بخارا، سرود اهل بلخ وجزآنها. اینکه سرگذشت پهلوانها ونام‌آوران نزد عامه‌رنگ قهرمانی بیشتری‌میگرفته‌است وموضوع‌چامه‌ها وسرودهای عامیانه‌میشده است نکته ایست که از قرائن موجود بر میآید و نمونـهٔ آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها وداستانهای راجع‌به بهرام‌گور بوده است وترانه‌های راجع به خسروـ که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده‌است. درهرحال با آنکه از ترانه‌های قبل از اسلام ـ که ظاهراً الحان کسانی چون باربد ونکیسا را شور وحرارتی میداده است ـ اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب بعداز اسلام بوجود آنها هست وهمچنین وجود تصنیفها وسرودهایی که بلافاصله بعد ازظهور اسلام در سرزمین

ایران پدید آمد ـ و بعضی نمونه‌هاشان هم باقیست ـ حاکی‌است ازوجود اینگونه اشعار عامیانه ـ در ایران قبل از اسلام. در دورهٔ اسلام از همان آغاز فتوح این سرودهای عامیانه سرمشق شد برای شعر فارسی که در واقع بکمك نمونه های شعر عربی ، از آنمیان شعر جدید فارسی ـ ادب منظوم رسمی ـ پدید آمد . در هرصورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن میرود شعر قدیم عامیانه سهم عمده دارد . کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات ـ دوبیتیهای فهلوی . همین فهلویات است که از قدیم درزبان خنیاگران محلی آفرینندهٔ شور وهیجان ورقص وطرب بوده‌است وحافظ از آن به گلبانگ پهلوی تعبیر کرده‌است . این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم‌رفته نشان‌دهنده سنتهای قدیم است ـ سنت ترانه‌های پهلوی که ظاهراً میبایست هجائی باشد . تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراءِ قدیم حتی بهمان شیوهٔ عامیانه ، فهلویات میسروده‌اند . ترانه‌هم ـ که از فهلویات عامیانه پدید آمد ـ بعدها دردست کسانی چون عنصری وخیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت ودرمجالس طرب مایهٔ شور انگیزی شد در رقص ودر آواز .

عنوان دو بیت و دوبیتی ـ که در عربی هم از فارسی‌راه یافت ـ در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام‌است و هم دوبیتی ـ دوبیتی‌خاص ـ که عبارت‌باشد ازوزن اشعار باباطاهر . البته‌قدرت وحیات این‌اشعار ـ واین نوع ادب ـ بستگی تمام داشته است بیك‌خاصیت آنها: شفاهی بود نشان . ازخیلی قدیم هم سعی شده است درجمع آوردن آنها وتدوینشان بشکل کتبی:

چیزی که قدرت حیاتی وعمق و معنی واقعی آنها را میکشته است و تباه میکرده . از راحة الصدور بر میاید که در روزگار او نجم‌الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه‌ها . وظاهراً از همان روی او را نجم‌الدین دو بیتی میخوانده‌اند[۱] . با آنکه غالب این اشعار گوینده‌یی نمیشناخته‌است بعضی‌هاشان ازقدیم منسوب بوده‌اند بشاعران ـ شاعران واقعی یاخیالی. از جمله درلهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنام‌امیر ـامیری پازواری‌ـ که احوالش مشحون است از افسانه‌هاچنانکه اشعار لری هم هست منسوب به‌گوینده‌یی‌نامش ملاپریشان . همچنین قسمتی از فهلویات همدان از قدیم مربوط بوده است با نام یك پیر ـ باباطاهر همدانی[۲]که احوال او نیز آمیخته است‌با قصه‌ها . اینگونه اشعار غالباً پرست از معانی عرفانی ـ اما یك عرفان ساده وعامیانه. مضامین دیگر ساده‌ترهم در این اشعار عامیانه هست.این ترانه‌های عامیانه که همه جا منعکس کنندهٔ‌احوال روحی‌طبقات اجتماعی است ، موضوع ها و مضمونهای وسیع وگونـه‌گون زندگی را در برمیگرفته است . ازلالایی تا مرثیه، ازگهواره تاگور . سرایندگان هم اشخاصی‌بوده‌اندگمنام یا بی‌نام که آثارشان‌ـ ترانه ، واسونك ، ومتل‌ها نزدآدمهای ساده‌یی مثل‌خودشان خریدار داشته است . اما ادبا ـ تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی ـ هرگز آنهارا‌جدی تلقی نمیکرده‌اند . حتی امروز هم که شروع کرده‌ایم بجمع وتدوین آنها ـ وچند مجموعه نیز ازآنجملـه نشر شده‌است‌ـ[۳] درینکار هیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود . با اینهمه قدرت تأثیر وقبول آنها بقدریست کـه حتی تصنیف سازهای رادیوهم امروز کاری نمیکنند جز تکرار همان مضمون‌هـا و

جابجا کردن مایه‌هاشان .

درهرحال متل‌ها و انسانه‌های عامیانه بی‌شك پرمعنی‌ترین وعمیق ترین آفرینش‌های هنری است درتمدن‌های گذشته . اگرهم ادعای‌امثال ماکسیم‌گورکی که پنداشته‌اند فوکلوربرجسته‌ترین - وازجهت هنری- کاملترین تیپها را آفریده‌است[۴] مبالغه آمیز باشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپهای جاودانی ادب نمیتوان نادیده‌گرفت . درواقع خمیرمایهٔ بسیاری از قهرمانان عظیم داستانها خواه از آن نظامی و خسروباشد و خواه از آن شکسپیروگوته ، درگذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشاء الهام خواهد بود - برای اذهان مستعد . چنانکه بعضی متل‌های عامیانه باهمان اوزان ضربی فوکلوریك - منشاءِ الهام واقع شده است برای قطعات تازه. قطعهٔ پریـا اثرا . با مدادکه ازیك‌متل‌عامیانه‌الهام یافته‌است یك‌اثرپرمایه‌است از شعرامروز.هرچند پریهایش برخلاف پریهای فوکلوربیش ازحدضرورت دراشگ غوطـه میخورند . همچنین ازقصه‌های عامیانه هم میتوان درابداع قطعات تازه استفاده برد ، قطعهٔ شهرِسنگستان‌که م . امید ازروی یـك قصهٔ عامیانـه ساختهٔ است وجود مایه‌یی قوی ازشعررا درین قصه‌ها نشان میدهدونکته هایی که‌درآن‌هست آنراحتی‌ازقلمروادب‌محض‌واردزمینهٔ‌اجتماعی‌میکند این قطعه داستان یك شهرسنگ شده است که اززبان دوکبوتربیان‌میشود زمینه اصلی آن البته ازمتل‌های عامیانه است و ایرانی است . م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فوکلوری وسنتی کشف میکند و بابیانی شاعرانه ، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنزمأیوسانه ازآن چیزتازه‌یی میسازد .

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هرچند شاید تفصیلش مجالی دیگر میخواهد اما بهرحال اشارتی بدان لازم است . در آنچه امروز شعر نو خوانده میشود غالباً یك چیز غیر ایرانی هست که آنرا برای کسانی که دچار «غرب زدگی» نشده‌اند ناآشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م . امید، وا . بامداد درین دو قطعه ـ که ذکرشان رفت ـ این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تاحدی از بین ببرند. دختران ننه‌دریا اثر ا. بامداد حتی بزبان و فکر عامه و دردها و اندیشه های آنها جان میدهد . اما نه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی‌غل و غش که جاهای دیگر گه‌گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود . با اینهمه در شعر ا . بامداد قطع نظر از بازیهایی که با قالب می کند فکر هست و درد واقعی ـ چیزی که نزد شاعران امروز نادرست. م. امید که ظاهراً با رموز زبان سنت‌ها آسنائی بیشتر دارد ازاین ابهام برکنارست ، نهایت آنکه آدم گاه از خود میپرسد حفظ زبان آرکائیك شاعران خراسان در شعری که قید وزن و قافیهٔ سنتی را بکلی زده است چه ضرورت دارد ؟ درهرحال استفاده از فوکلور شعر امید را هم زنده نگهمیدارد و هم آگنده از صمیمیت . همین خاصیت است که آخر شاهنامهٔ اورا خوش کرده‌است با آنکه بقول فروغی[5] برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست . بعلاوه درد های بی نام ـ که در ورای حیات فرد ـ روح انسان را بنومیدی می کشاند و بسکوت ، در شعر امید مجالی برای جلوه می‌یابد ـ یك نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه .

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تاثیرشان دراذهان قویترست و فوکلور ایران ـ از آریائی و اسلامی ـ درین مورد

منبع سرشاری است برای بوجود آوررن قهرمانان ـ وتیپ ها . البته درگذشته ـ حتی گذشته‌های بسیار دور ـ ایران بکلی باهنرهای نمایشی بیگانه نبوده است . گذشته از تأثیر متقابل فرهنگ یونانی وایرانی ـ که درعهد هخامنشی درجریان بوده‌است ـ هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده‌اند وهم ظاهراً ساسانیها. البته عدم رواج فرهنگ رسمی درطبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثاراین فنون در تاریخ ـ تاریخ کتبی و مدون . مع‌هذا وجود ترانه‌ها و متل‌ها و همچنین قدمت بعضی سنت‌های نمایشی حاکی است از سابقهٔ وجود آنها . بعلاوه‌تقلید یانمایش قدیم ماحتی‌درشکل موجود باخود نشان‌ها دارنداز گذشته‌های خویش ـ گذشته‌های دور . درباب تعزیه هم‌اگرچه نمیتوان تأثیر تآتر فرنگی را نادیده گرفت لیکن شروع آنرا هم بیك تقلید ـ که فقط تصادف باشد ـ نمیتوان‌منسوب داشت بهرحال این تعزیه قدیم از حیث قدرت وتأثیر درجای خود چنان اهمیت داردکه حتی برای اروپائی‌ها یادآور تآترهای قدیم یونان بوده است ـ یابقول گوبینو✲ کاری بشمار میآمده‌است بزرگ[۶]

درست است که دراین‌کار توجه به‌جنبهٔ هنری بیان نشده‌است‌اما عنصر پاته‌تیك✲ قوی‌است‌و همان میتواند منشاء تحـولات هنری شود یعنی درایجاد تراژدی واقعی . وصف این تعزیه‌هاکه درایران‌مخصوصا درقرون اخیرشایع‌بوده است درآثاربعضی سیاحان اروپائی آمده‌است وباوجودسادگی‌ظاهری طرزاجراء نقشهاوصداقت وتعمقی‌که بازیگران دربیان وادراك خویش‌داشته‌اندکارآنها رافوق‌العاده موثرمیساخته‌است ـ چنانکه یك نشان شعرخوب هم همین است .

✲ Gobineau ✲ Pathetique

ازینجاست سرّ آن شیفتگی و علاقه‌یی که اروپاییها نسبت باین شبیه خوانی‌های مانشان داده‌اند. حقیقت اینست که آنچه مضمون اصلی این تعزیه هاست مایهٔ خوبی است برای ایجاد درام و تراژدی ـ بشرط آنکه هنرمند قابلی از آنها استفاده کند. در هرحال باتمام نقصهایی که از جهت تکنیك دربن تعزیه‌ها بچشم میخورد کثارسیس* که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میداند تاحدی از غالب آنها حاصل میشود یعنی تزکیهٔ عواطف. بقول مونته* تآتر ایرانی هنوز حرف آخرش رانزده: خیلی تغییرات میتوان در آن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیز مانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیرفوق العاده که اهمیتش از حدود ادبیات تجاوز میکند[۷] درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهرحال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است. عدم رشد هنر درام درایران شایدهم تاحدی سببش انحطاط شخصیتهای قوی بوده‌است وفقدان مردان بزرگ ـ آدمهای دراماتیك. که این نکته خود بی‌شك نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اماسببهای دیگر هم درینکار وجود داشته است که‌از آنجمله است طرز تفکر و بینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیزجدی تلقی نمیکرده‌اند.

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده است وحتی نمایشنامه‌هایی هم به‌نثر ترجمه یاتصنیف شده است که بعضی‌شان‌هم‌شهرت یافته است وقبول عام. امانمایشنامهٔ منظوم که‌اینجا

---

*katharsis *Montet

موضوع توجه و بحث ما تواند شد ـ چندان اقبالی ندیده است. یا بسبب آنکه شعر فارسی و سنت‌های آن از حوصلهٔ فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده است یا آنکه سنت‌های شعر آمادگی آنرا نداشته است که خود را تا حد فهم عامه تنزل دهد . اسباب دیگر هم میتوان درین باب فرض کرد درهر حال ازچند نمایشنامهٔ منظوم معدود که درین اواخر در زبان فارسی بوجود آمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن‌خان فروغی که در جوّ محیط شاهنامه یك قهرمان درام ساخته است ـ قهرمانیکه تاحدی شایسته آثار کرنی ✽ تواند بود .

اما تمایلات تازه‌یی که شعر امروز را ازسنت‌های قدیم وزن و قافیه دور میکند ممکن است راه تازه‌یی برتآتر منظوم بگشاید از آنکه شعر امروز با اوزان و قالبهای جدید ـ ظاهراً بیش ازشعر کلاسیك برای تئاتر مناسب است . این یك کار عمده است که شعر و ادب امروز ایران در پیش دارد و مثل داستان نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی . این تکنیك تئاتر که مخصوصاً برای شاعران امروز آشنایی با آن ضرورت دارد درغرب ازخیلی قدیم مورد توجه بوده است ازعهد ارسطو و حتی پیش از آن . فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم است درین باب و برای ماهنوز تازگیهای بسیار دارد اما بهرحال قدرت‌های بزرگ خلاقه ـ ازشکسپیر تا ایبسن ✽ ـ هم در آن رموز و تحولها پدید آورده‌اند که درخور توجه است . درواقع ازهنرهای نمایشی ، نه کومدی بشعر احتیاج حیاتی دارد، نه تراژدی. اجرای فارسی هم باطبع ملول و بی‌حوصلهٔ که درمردم عصر ماهست چندان طالعی ندارد خاصه که توفیق وقبول صنعت سینما امروز این هنرها را بشدت تهدید میکند با اینهمه

✽ Cornille ✽ Ibsen

شعرخاصه اوزان نیمائی و قالب‌های ضد سنتی هنوز میتوانند تفنن‌های شاعرانه‌را درآزمایش اینگونه‌هنرهامخصوصاً درنمایشنامه‌های کوتاه‌یك پرده‌یی‌تاحدی کامیاب سازد . اکنون یك باردیگر باید آنچه را پیش‌از این گفته‌ام‌تکرارکنم. درباب هنرهای نمایشی در فارسی سنت وسابقهٔ قدیم که‌رعایت‌کردنش لازم باشد وجود ندارد امانبودن این سنت‌شاید فرصتی است برای ابتکار که میتواند منجرشود بایجاد یك سنت خود آگاه‌واندیشیده درین‌باب . درهرحال درنمایشنامه نویسنده یاشاعر بیشتر توجه به‌عمل دارد و حرکت ـ عمل و حرکت بازیگرانش . بعلاوه خصوصیات اخلاقی و روحی آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهدنه در ضمن توصیف‌ها . جز با رعایت این نکات ، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقهٔ عام واقع شود وسرّ دشواری نمایشنامه نویسی درهمین‌است . درحالیکه درمتل‌ها و داستانهای عامیانه‌ـ ازدینی وغیردینی ـ قهرمان‌های‌مناسب وحتی تیپهای‌جالب‌میتوان برای‌تراژدی ودرام یافت‌واین‌نکته راه روشنی درپیش‌تآتر ایران‌گشوده است . شاید هم‌قالبهاووزن‌های‌تازهٔ شعراین‌راه‌را برای‌شاعرخوشایندتر وآسانترکند ازراه‌دشواریکه سنت‌های‌قدیم‌درپیش‌روی امثال‌ابوالحسن‌فروغی گشوده بود . آینده‌نشان خواهد دادکه درین اندیشه تاچه حد خوش‌بینی واهی هست. اما برای‌کمدی هم این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم آن : تقلید، معرکه، کچلك بازی، وجزآنها . بعلاوه درقصه‌هاومتل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست که هنوز کمدی از آنها استفاده نکرده است ـ چون‌هنوزکومدی واقعی بوجود نیاورده‌ایم . عباس دوس با داستانهایی که دارد[8] در دست یکشاعر پرمایه میتواند معرف یك تیپ‌باشد ـ حتی

با قیافهٔ سمبولیك . حکایات بهلول و ملا نصرالدین هم پرست از نکته سنجی‌هایی که هم خنده آمیزست و هم تفکرانگیز . از اینها گذشته در قصه‌ها ، درتاریخ وحتی درحماسه هم ازاین تیپها هست . نهایت آنکه با کمدی که صنعت‌ظریف بسیارحساسی است شعروادب‌ما ، چنانکه‌باید آشنانشده است. نه‌فقط برای آنکه طنزوطیبت در شعر و ادب کلاسیك باهزل و هجو سرمویی بیش فاصله ندارد بلکه‌هم بسبب آنکه طبیعت ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیرجدی تلقی میکرده‌است .

بعلاوه درکارهزل وکومدی این مشکل‌نیزهست که خنداندن مردم آسان‌نیست ـ ولااقل ازگریاندنشان مشکلتراست . نه هرنوع شوخی و شیرین‌کاری همه مردم را میتواند بخنداند از آنکه درخنده حیرت و درماندگی عقل هست ودرگریه تألم روح . آنچه روح را متأثر میکند تا حدی مشترك است اما درمراتب عقل تفاوت هست ودرآنچه محرك خنده است نیزناچار مراتب . گذشته ازاین فرق‌است بین ظرافت کمدی که عقلانی است و عمیق باظرافت دلقك‌که سطحی است و نفسانی . باری طنزدرشعروادب ماسابقه‌یی دارد جالب ونام عبیدزاکانی کافیست‌تا تصویرروشنی ازگذشتهٔ آن بذهن القاء نماید ـ : طنز اجتماعی و طنز اخلاقی. با اینهمه‌گه‌گاه می‌ترسم که تأثیر عمدهٔ بعضی ازین طنزها فقط این باشدکه بلاهای سخت را هم آسان‌کند وبی‌اهمیت. اما طنزآمیخته باغراض‌سیاسی‌که امروزفی‌المثل‌شاعران‌توفیق‌ـ هفته نامه هزل‌آمیز اما بسیارجدی عصرما ـ را درانتقاد از معایب اجتماعی قدرت میبخشد پدیده‌یی‌است تازه و مخصوص به عهدما ـ عهد مشروطه . طنزاجتماعی در واقع اعتراض‌است برنابسامانیها و بی رسمیها که دریك جامعه هست

نهایت آنکه گویی جامعه نمیخواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده. خواه بدان سبب که شاعر جرئت ندارد بی رمز و کنایه انتقادش را برزبان بیاورد و خواه بسبب آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده‌پوشی مایل‌است و به شوخی.

هریك از این عوامل ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو و هزل یا طنز اجتماعی. حکایتی هست درباب عبید زاکانی که اهل‌علم بود و اهل مدرسه. نسخه‌یی درعلم معانی و بیان تصنیف کرد بنام شاه شیخ ابواسحق وخواست آنرا بنظر رساند. شیخ شاه بمسخره‌یی مشغول بود وشاعر نزداو بار نیافت. بازگشت و از آن پس به‌مسخرگی پرداخت وطنزوهجو. البته داستانی‌است که بوی‌ساختگی میدهد و شباهت دارد بحکایتی که ساخته‌اند درباب انوری تاسبب توجه او را بشاعری بیان کنند وانصراف ازکارعلم و مدرسه[۹]. بعلاوه‌حکایتی است عبرت انگیز که یادآور قصه‌یی است معروف راجع بدیوجانس. میگویند این فیلسوف کلبی وقتی برای عامه سخنان حکمت آمیز میگفت کسی گوش نمیداد. یکدفعه حرفش را قطع کرد وشروع کرد به آواز خواندن جمعیت ساکت شد. عبید هم ظاهراً زود ملتفت شده‌است که طبع عامه غالباً به چیز جدی کمتر رغبت دارد تا بامر غیرجدی. همین طبع ملول عامه که خیلی زود ازچیز جدی خسته میشود ومخصوصاً علاقه و شوقی که به شوخی و هرزگی دارد بی‌شك محرك خوبیست برای ذوق شاعر در ایجاد طنز و هزل این طنزوهزل دربعضی‌موارد از نوع خاصی‌است ازقبیل آنچه اروپائیها پارودیا* میخوانندودرواقع عبارتست از آنکه سبك بیان یا طرز فکر و

---

* Parodia.

یا حتی لفظ و عبارت یك شاعر رابگیرند وبکلام‌او که جدی‌است‌رنگ شوخی دهندومسخره . نمیدانم این را باید بچه‌نام خواند ؟.. نقیض که شاید به بعضی خاطرها بگذرد عام ترست ودر آن لازم‌نیست کلام شاعر اصلی‌را رنگ غیرجدی‌دهند بسحاق‌اطعمه‌وحکیم‌سوری‌درغزل طعامی‌و قاری یزدی درغزل لباسی بیش و کم‌درین‌کار تجربه‌های جالب‌داشته‌اند اما یك نمونهٔ وحشیانه یا وحشت انگیزآن درکلام عبید زاکانی است آنجاکه داستان رستم وهومان را باالحن وسبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و باپایان فخیم بلند فردوسی ازآنها دوهمجنس‌گرای می‌سازد که درمیدان‌جنگ‌هم لذت خود را میجویند[10] . باری این نوع شعر و تمام انواع مطایبات خشونت آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گرفته است هدف عمده شان‌تفریح عامه‌است وارضاءِ میل سرکوفته‌یی که‌آنهادارند بالفاظ رکیك . میل شدیدی‌که آداب و رسوم‌آنراگه‌گاه محدودمیکند و سرکوفته . باری ، آنچه درقسمتی ازاین‌انواع‌هزل وطنزشعرفارسی مایه تأسف است اشتمال آن است به هرزگیها وبی‌بند و باریها ـ که زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند . با اینهمه باید باین دریدگیهاهم بچشم اغماض نگریست‌آنهم ازکسانیکه تضییقات ومحدودیتهای‌گونه‌گون بآنهامجالی باقی نمیگذاشته‌است تابه اخلاق بیندیشند وبه عفت‌ـ های زبانی . درهرحال قبول وشهرت این اشعار طنزآمیز تاحد زیادی سببش علاقهٔ عامه‌است به فحشهای هرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعران هزل گویی را مثل منجیك ترمذی طیان‌بمی‌و سوزنی سمرقندی و حکیم‌کوشگکی تایغما وایرج را نزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم برسرزبانها میانداخته است ـ

مثل ترانه‌ها و تصنیفهای عامیانه. این شوخیهای زننده نزد عامه پسندیده بود زیرا آن تمایل را ارضاء میکرد که بیشترینه مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند خاصه که این زجر و رسوایی اخلاقی همراه بود بازشت‌ترین دشنام‌ها و متلك‌هایی که در زبان عامه ممکن است بوجود آید. بعضی از این هجوها البته تهمت است. تهمت‌هایی رکیك آمیخته به دشنام و غالباً با ذکر هرزگیهای جنسی یا همجنس‌بازی که عفت و اخلاق عام را آلوده میکند اما بسا که جدی‌ترین آدمهای موقر هم - آنجا که جاذبه و تجانسی با این عوالم احساس میکنند - پنهانی از آن‌شوخیها تمتع میبرند و التذاذ. بعضی دیگرشان هجوهایی است نیشدار با کنایه‌هایی گزنده یا مضحك درباب اطوار و احوال انسانی. کنایه‌هایی که ظلم و تجاوز را غالباً پست میکند و حقیر. شهرت و قبول اینگونه هجوها غالباً بسبب لذتی است که انسان گه‌گاه از اهانت دیدن دیگران میبرد و مخصوصاً از اهانت‌دیدن کسانیکه رفتارشان یا وجودشان اهانتی است بانسان. هجو یك محتسب یا قاضی، هجو یك امیر یا وزیر غالباً از همین لحاظ نزد عامه شهرت پیدا میکند و قبول. از اینها گذشته در بعضی موارد ممکنست هجو سپر شخصیت طرف را هم بدرد و در ورای هویت اوصفات و عادات خاص او را نیز که ضعفهای انسانی‌است هدف سازد. یك‌شاعر طی قطعه‌یی از پسری میپرسد که پدرت برای چه جز در تاریکی نان نمیخورد؟ کودك نمیگوید که میخواهد در مصرف چراغ صرفه‌جویی کند. جواب میدهد نمیخواهد حتی سایهٔ خودش‌را در حالی ببیند که دست به لقمه میبرد [۱۱] این البته شاید در هجو یك خسیس معین سروده شده است اما در واقع دیگراز

او تجاوز کرده است و شامل هر خسیسی‌شده است حتی هارپاگون* و گرانده* واینجاست که هجو یك‌هزل خالی‌نیست ظرافت است وطنز ـ: اخلاقی و اجتماعی . نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی آنکه مسموم کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که درهوا حرکت میکند و در هرحال موجب وحشت تواند بود . از این نوع است مضمون‌هایی که عامه متلك خوانند و آنرا از مناسبات لفظی درست میکنند یا قرینه‌هایی که عده‌یی محدود فقط احساس میکنند و نیش آنرا نیزتنها همانها درك میکنند . مضمونی که مخفی رشتی ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خودکه ازپی مشتری‌بهر بازار بند تنبان بدست میگردند [12] یك همچو متلك محسوبست . هم چنین قطعه‌یی که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجهٔ خویش‌که وقتی‌باوگفت راجع‌بآدینه‌ومناسباتش باتوسوءظن‌دارم زوجه‌اش‌بسادگی جواب داد دوبینی موقوف ، نزدما جمعه وآدینه یکی است[13] . این‌نوع هجو مضمون بندی خوانده میشودونزدعامه مضمون کوك کردن ، و از سرگرمی‌های جالب است برای عوام . یك نمونهٔ دیگرش قطعه‌ایست‌راجع بگلپایگانی‌ساده‌یی که نزد صدر وقت میرود برای آنکه عنوان قاضی بگیرد و صدر که اول راضی نمیشد آخربایك خر که برشوت گرفت او را قاضی‌کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع باین ماجری‌میگویدکه یارو اگرخر نمیبودقاضی نمیشد[14] .

این متلك گویی یك نوع موذیگری عامیانه است که زیرکی و ذوق بسیار لازم دارد و البته بشعر هم اختصاص ندارد . نمونه‌های

---

* Harpagon * E. Grandet

خوبی از آن راهم هر هفته در روزنامهٔ توفیق میتوان‌یافت ـ بنظم یانثر.
باری هجو و هزل انـواع دارد و همچنین طنز . . . و اینهمه در عامه تأثیر دارند بسیار قوی . شك نیست که این فقط یك رویه از طنزعامه را نشان میدهد ـ رویه سیاه آنرا . در حالیکه طنزهای عامه پسند رویهٔ درخشانی‌هم‌دارد ـ طنزصوفیانه . بله . درشعر فارسی‌نوعی طنز اجتماعی هـم هست خاص صوفیه که از زبان مجذوبان و دیوانگان حکایتهای طنزآمیز دارند با نکته‌های انتقادی .نیش تند کلبی که در این طنزها هست نه برخلق ابقاء میکند و نه حتی برخالق . طنزیست عام و رندانه که از زمین تا آسمان همه جارا میکاود و همه‌کس را نیش میزند و در چاشنی بیان رندانه شرنگ خشم و زهرنارضایی پنهان دارد .

این طنز کلبی‌در آثار بسیاری ازشاعران صوفی هست ـ درسنائی و مولوی ، وبیشتر ازهمه درعطار.وی که درتجلیل‌ازاین‌دیوانگان یك‌خوی کهنه‌شرقی راکه هاینه✿شاعر آلمانی‌اشاره‌یی تلمیحی‌ولطیف بآن‌دارد[۱۵] نشان میدهد باذوق وظرافتی بیمانندازز بان این‌مجذوبان‌حق‌همه چیز را در موجی‌ازطنز میشوید و حتی به عنایت و مشیت خداوندی‌هم احترام نمیگذارد . یك جا درمصیبت‌نامه‌اش کسی از دیوانه‌یی میپرسد خدا را میشناسی ؟ میگوید چگونه او را نشناسم که بااین‌روزم انداخته‌است[۱۶] .
برحسب یك‌حکایت دیگرش دیوانه‌یی بنیشابور میرفت دشتی دید پر از گاو دیدپرسیداینهااز آن کیست گفتنداز آن‌عمید نشابورست‌از آنجاگذشت صحرایی دید پراز اسب گفت این اسبها از آن کسیت گفتند از عمید. باز بجایی‌رسیدبارمه‌هاو گوسفندهای بسیار . پرسیداین‌چندین‌رمه‌از کیست

✿ Heine. H.

گفتند از آن عمید چون بشهر آمد غلامان دید بسیار پرسید این غلامان از کیستند گفتند بندگان خاص عمیدند. درون شهر سرایی دید آراسته که مردم بآنجا میرفتند ومیآمدند. پرسید این سرای از آن کیست گفتند این اندازه ندانی که سرای عمید نشابورست ؟ دیوانه دستاری برسرداشت ؛ کهنه و پاره‌پاره. ازسر برگرفت. بآسمان پرتاب کردو گفت اینرا هم بعمید نشابور ده از آنکه همه چیزرا بوی داده‌یی[۱۷]. حکایتی است ظریف که حاکیست از گستاخی مجذوبان بردرگاه حق. اما که میتواند طنز لطیفی را که در عمق حکایت بر بیعدالتی اجتماعی بانك اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

البته این طنز صوفیانه گه‌گاه رنگ احساس میگیرد و تبدیل میشود باعتراضی پرشور برمصائب بشری. درمصیبت نامه پیری پسرجوانش مرده بود دردنبال تابوت پسر میرفت وسر بآسمان داشت که خدایا با توجه بگویم که فرزند نداری واز این داغ بیخبری[۱۸]. بدینگونه طنز صوفیه هم چاشنی اجتماعی داردو هم ذوق فلسفی. طنزیست واقع‌بین با روح انسانی که شکل تعالی یافتهٔ طنز عامیانه است. این است هزل و طنز که حتی بیرون ازقلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی است برای عامه. اماورای طنزوهزل ذوق عامیانه درشعر انواع تفنن های دیگر می جویدوسرگرمیها. یك نوع آن عبارتست ازشعر بی‌معنی ـ که در واقع شعر نیست. بااینهمه چنان در آنها گوینده قیافهٔ جدی دارد و باچنان صلابتی سنت‌های وزن وقافیه‌را رعایت میکند که یك لحظه انسان میتواند شوخی بودنش رافراموش کند. درست است که این درحقیقت شعر نیست اما نوعی ظرافت دلقکانه‌است که شعرا داشته‌اند. حتی میگویند که یك شاعر رندادعا میکرد که میتواند خمسه نظامی راجواب دهد ـ با اشعار بی معنی

وممدوح هم‌حاضر شد درازاء هر بیتش باومبلغی بدهد بشرط آنکه هرجا بیتی معنی‌دار یافت بتعداد آن دندانی ازدهانش بیرون کشد و آن را در سرش بکوبد. نمونه‌هایی ازخمسهٔ این‌شاعر بیکاره آورده‌اند اما جالب این‌است‌که ازمجازات نرسته است، وازمجازاتی‌سخت. درهرحال‌شعر بی‌معنی هم ازتفریحات عامیانه بوده است ـ وگه‌گاه مایهٔ سرگرمی آدم های جدی. یك‌حلاج محلاتی ـ بانام‌جالب حکیم باقرشفائی ـ در عهد شاه عباس‌کارش عبارت‌بود ارساختن شعر بی معنی واین‌کار ظریف‌کلام اورا نزدعام وخاص‌نمکی میبخشید‌که‌گاه او را باحکیم شفائی‌ـشاعر و طبیب معروف عهد صفوی ـهم بمعارضه وامیداشت[۱۹]. لغزومعماهم در شعریك سرگرمی دیگر بود ـ برای عامه‌وچیزی از نوع‌مسابقهٔ هوش. ازپایان عهد تیموریان تاپایان روزگار صفویه دیوانها وتذکره‌ها پرست از این لغزها ومعماها ودر این میان‌بوده‌اند کسانیکه در استخراج معما داعیه‌ها داشته‌اند و قدرت نمایی‌های حیرت انگیز. عده‌یی از شاعران این روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌اند چنانکه بعضی ادیبان رساله‌های جداگانه مینوشته اند در باب فن معما[۲۰]. بدینگونه در معما و لغز ـ که شکل مسخ شدهٔ چیستانهای لطیف عامیانـه بود ـ ذوق تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خودرا بازیافت و هم مجالی را که برای او کم دست میداد ـ برای فکر کردن. یك تفریح عامیانهٔ دیگر که‌گه‌گاه منتهی‌میشد بهیجان یابلوای عام عبارت بود ازاشعارشهر انگیز ـ یاشهر آشوب. این نوع شعرعبارت بود از رباعیات یا قطعاتی حاوی طنزوهزل هجوآمیز باتمام طبقات‌یك شهراز ملاوقاضی و اعیان تاکاسب وتاجر ومزدورحتی بساکه شاعر ازخیره رویی یاکم‌احتیاطی با

جوانان هریك از این‌طبقات هم‌لاف ازعاشقی میزد وازحرف‌های‌دیگر.
درست است که این نوع‌شعر - دردوره‌هایی که‌ذوق عامیانه برهمه‌انواع شعرحاکم بود - بیشتر نوعی سرگرمی تلقی‌میشد اماگه‌گاه نیزعکس - العمل‌سخت میبافت حتی‌ضرب یاتبعید شاعر . دربعضی‌موارد نیزبسبب بی‌تاثیری شعر یابی تاثری خلق ، بی انعکاس میماند ومنجمد ...

خلاصه ، اینهاست نمونه‌یی چند از آن‌گونه شعرکه درگذشته عامه از آن‌لذت برده‌اند وشعرنوامروز که بی‌شك هنوز درآن‌چیزی غیر ایرانی هست‌مادام‌که ازاین عناصر بقدرکافی الهام نگیرد در نفوس عامه تأثیری‌زیاده نخواهد داشت .

۱۵

درباب سبك

انواع گونه‌گون شعر درهر دوره‌یی تقریبا از روی‌الگو ـ یا الگو هایی ـ درست میشود که سنت‌های جاری آنهارا مقبول شناخته است. از اینروست که‌اشعار گویندگان هردوره ـ غزل باشد یاقصیده مسمط باشدیا مثنوی ـ ازحیث‌صورت وقالب و ازلحاظ صنعت وسنت بایکدیگرشباهت دارند . با اینهمه درشعر هرگوینده ـ البته شاعر واقعی رامیگویم نه‌هر تقلید بیشهٔ قافیه‌بند را ـ چیزی‌هست که آنراازشعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص‌اوست و آنرا در کلام‌شاعران‌دیگر نمیتوان یافت ـ سبك. در واقع این سبك برحسب يك تعبیر که منسوبست به‌شوپنهاور* حکیم آلمانی قیافهٔ برونی ذوق و قریحهٔ شاعرست که بی آن نمیتوان يك شاعر را ازدیگران‌بازشناخت. بعبارت دیگرمهرو نشانی است که اثرهر شاعر را ازآثاربیش‌و کم مشابه جدا میکند ودرحقیقت امضای نامرئی‌و تخلص واقعی‌بی‌تزویر ومصون ازجعل اوست[۱] .

---

* Schopenhauer.

بله سبک که عبارتست از شیوهٔ خاص در نزد هرگوینده ـ تعبیر صادقانه ایست ازطرزفکرومزاج طبع او . اگرطبع شاعرتند وسرکش باشد سبک بیانش غالباً سریع و کوتاه میشود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرورو رؤیایی سبک او درآگنده میشود از استعارات و مجازات دور ودراز . آنکه دروی‌تداعی‌معانی قوی‌است بیانی دارد پرازتغییر و تنوع که احیاناً رشتهٔ پیوند افکارش ممکن است آسان بدست نیاید و آنکه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قوت و استواری دارد و اجزاء کلام با یك سلسلهٔ نامرئی ـ از منطق و برهان ـ بهم پیوسته است . از طبع بلند سبک عالی برمیآید و ازطبع حقیرسبک ضعیف . بقول شاعر ز آب‌خردماهی‌خردخیزد. اگر کلام بوفن✿ نویسندهٔفرانسوی که‌گفته‌است سبک عبارتست‌ازخود انسان[۲] درست باشد در سبک نیزمثل خود انسان عوامل‌گونه‌گون نفسانی درهم آمیخته است ـ نه‌ازهم جدا . سبک هیچ شاعری تنها مبتنی براحساس و عاطفه مجرد نیست چنانکه هیچ انسانی هم نیست که وجودش سراپااحساس باشدو عاطفه ـ بی‌ادراك وبی‌اراده. ازاین روست که سبک هرشاعرحاکی است از کیفیت توافقی که بین احوال‌نفسانی اوهست . آنکه عاطفه‌اش غلبه داردسبك بیانش درآگنده است ازجوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبک بیان او معتدلست و خالی ازهیجان . شعری‌هست که از آن ژرف بینی شاعربرمیآید وشعری هم هست حاکی ازساده دلی وزود باوری او شاعری هست که حتی درهیجانهای عاشقانه خودرا آرام نشان میدهد و تاحدی خونسرد شاعردیگرازشور وهیجان حالتی‌دارد داغ و تب‌آلود .

✿ Buffon

بدینگونه شخصیت هرشاعر ـ یابی شخصیتی او ـ در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیر آن ازعکس‌العملی شروع میشودکه شاعرداردددر مقابل آنچه محرك اوست . محرك او ممکن است خشم باشد یا شوق ترس باشد یاتوقع. بعلاوه‌این‌احوال دراوشاید شدیدباشد یامعتدل‌و این همه درسبك‌شاعرتأثیردارد- تأثیری‌قوی . ابن‌قتیبه‌ادیب ومنتقد معروف قدیم عرب باین‌دواعی نفسانی توجه‌خاصی نشان داده است که‌حاکیست ازباریك بینی او درنقد . ازجمله مینویسد یکی از ابو یعقوب خریمی پرسیدکه مدایح تودربارهٔ منصوربن زیاد-کاتب برامکه ـ ازمرثیه‌هایی که درحق اوگفته‌یی بهترشده است و هم بیشترشهرت یافته است سبب چیست ؟ گفت مدایح را از روی امید میگفتم و مراثی را از راه وفا و بین ایند و حال تفاوت هست . داستان کمیت هم درین باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی‌امیه را مدح گفت هم آل ابوطالب را. البته کمیت شیعه بود و بنی‌امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که درمدح بنی‌امیه گفته است بهترست ازاشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من برای این امرسببی نمییابم جزاینکه نزد وی اسباب‌طمع قویتر بوده‌است[۳]. درهرحال هم‌اسباب و محرکات نفسانی درسبك شاعر نشان‌خود را باقی میگذاردوهم طرزفکر و عکس العملی که در مقابل محرکات دارد . ازینجاست تنوع و تعدد سبك‌هاکه درواقع بحصر نمیگنجد و هر یك رنگی دارد خاص خود . از سبك بیان شاعر ـکه برخلاف خود اونه دروغ میگوید و نه ریا میکند ـ میتوان دریافت که روح او تند و سودایی بوده است یا آرام و شکیبا .کلام یکشاعرحاکیست ازطبعی تندو- باصطلاح - پرانژری و بیان

دیگری حاکیست از یك طبع سرد یا زود رنج . در واقع به اقتضای طبع و مزاج خاص یکی تند ومحکم و آمرانه حرف میزند و دیگری ضعیف و التماس آمیز . یکی الفاظ را سبك سنگین میکند و دیگری بی اعتناست هر چه بر زبانش بیاید میگوید . هم انتخاب لفظ تابع طبع و مزاج شاعرست هم طرزترکیب الفاظ . فی‌المثل کلمات را یك گوینده چنان بهم میآمیزد که سخنش خوش آهنگ میشود گویندهٔ دیگر ازهمان کلمات عبارتهایی میسازد بی آهنگ ـ یا خشك و خشن . این تفاوت سبکها البته سببش تفاوتی است که درطبع‌ها هست ودرمنشها . باین حساب تعداد سبك‌ها البته باید نا محدود باشد وزیاد ـ بعدد نفوس الخلائق . اماحتی نفوس خلائق را هم یك وقتی فکرحکماء طبقه بندی کرده است برحسب امزجه : طبع سودائی ، طبع‌صفرائی ، طبع‌بلغمی و طبع دموی . هرطبعی هم اقتضای خلق وخویی داشته است وسجیه و خصلتی : تندخویی ، زودرنجی ، بیقیدی یا خیال بافی ...

دربارهٔ این نظریهٔ مبهم‌ومغشوش قدما ـ که روزی نزد اهل‌حکمت جاذبه‌یی داشته است ـ امروزچه بایدگفت ؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجاکافیست گفته شود که این‌فکرامروزمشکلی‌را حل نمیکند وطبقه بندیی است بی اساس وگل وگشاد . بعلاوه درسبك هم ـ مثل خلق وخوی ـ فرقست بین یك آدم عصبی باآدم عصبی‌دیگر .

دراینصورت تصور آنکه سبکها را بتوان براساس علمی محدودکرد و طبقه بندی، گستاخیست وخیال واهی . با اینهمه یك نقاد وادیب مجهول الهویهٔ یونانی که بین فضلا فعلا بنام دیمتریوس مشهور شده است دررسالهٔ مشهوری که راجع به سبك و مسائل راجع بآن

دارد آنرا تقسیم کرده است بانواع ـ آن هم فقط چهار نوع: سبک‌عادی، سبک مجلل ، سبک آراسته، و سبک‌قوی[۴] . هریك ازاین انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که‌در کلام قدما هست و وجود آنها هر سبك را ممتاز میکند و متناسب با معنی . بعلاوه از ترکیب و امتزاج این سبکها البته سبکهای دیگر هم درست میشود ـ سبکهای میانه . مع‌هذا عدول از مختصات هرسبك ـ یا افراط و تفریط در آنها ـ سبك را دگرگون میکند و آنرا تبدیل میکند بضد خویش ـ به نقطهٔ مقابل . ازاین جاست‌که سبك مجلل وقتی مختصات خودرا ازدست بدهد منتهی میشود بضد خود : سبك بارد و سبك آراسته مبدل میشود بصورتی ناپسند ـ سبك ساختگی. همچنین‌سبك معمولی وقتی تباه شود آنچه‌باقی میماند چیزی است بی‌بر و بی‌حاصل : ـ سبك خشك. سبك قوی هم وقتی بآنچه لازمه قوت داشتن آنست دست نیابد چیزی میشود عاری‌از لطف‌وجلال حتی پایین‌تراز سبك‌عادی ـ سبك نا مطبوع[۵] .

این است خلاصهٔ بیان دیمتریوس که سبك‌های چهارگانه‌اش اوصاف ومختصات دارند متناسب بانامهایشان . آیا این نظریهٔ منحصر کردن سبك‌ها بااین‌چهار نوع واقعا یك‌وجه دقیق ودرست‌عقلی هم دارد؟ ظاهراً نه. چون‌حتی‌خود دیمتریوس ـ اگرچه باانکاروتحاشی‌بی‌دلیل ـ از قول دیگران نقل میکند که میگویند آنهمه رامیتوان بدوسبك اصلی هم برگرداند . میگوید از سبکهای اصلی آنچه سبك عادی خوانده میشودبا سبك مجلل چنان مغایرت دارد که امتزاج و ترکیبشان ممکن نیست از این رو بعضی‌ها فقط بهمین دو سبك اصلی قایل شده‌اند و پنداشته اند سبك های دیگر عبارتست از مراحل میانه ـ بین این دو سبك . این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر

خویش هم حجتی قوی و مقبول ندارد. توصیهٔ هوشمندانه یی که وی درباب انواع سبک‌ها دارد عبارتست از لزوم اجتناب از افراط. مکرر تأکید میکند ـ باشاره یا صراحت ـ که شاعر باید نه در آوردن الفاظ غریب افراط کند نه دربکار بردن مجاز و استعاره. چیزیکه مخصوصاً احترازاز آن ضروریست اطناب است ـ اطناب که ملال انگیزست در هرحال. درست است که افراط در ایجازهـم منتهی میشود بـه بیان خشك که عطش خواننده را فرونمیشناند وگه‌گاه فایده‌یی راکه از کلام توقع میرود ـ تأثیر در نفوس ـ ازدست میدهداما بهرحال دراز گوئی خارج ازحد یك نوع بی‌احتیاطی وحتی گاه تجاوزیست بخواننده.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی‌میدهد چنانکه یك جادرین باره نکته‌یی از قول تئوفراسطوس ـ شاگرد ارسطو نقل میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگوید نباید گوینده بتوصیف تمام جزئیات یك امر بپردازد بلکه باید چیزی را هم بفهم و نیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده راجع به نکته‌هایی فکرمیکندکه شما ازذکر آنها خودداری کرده اید دیگر تنها یك شنونده نیست یك‌شاهدست و حتی شاهدی که در قضیه ذیعلاقه هم هست. دربن‌صورت به‌سبب‌فرصتی که‌شما برای آزمایش‌فهم‌وادراکش‌باو داده‌اید به فهم وادراك خود اعتماد پیدا میکند. اما اینکه تمام جزئیات راخودتان‌بیاورید مثل اینست که شنونده را ازفهم وعقل عاری میشمارید و بدین‌گونه‌گویی بفهم وادراك‌او اهانت روا داشته‌اید[6].

✿ Theophrastus ✿ Demetrius

این يك نكته مهم است که رعایتش در واقع حاکی است از توجه گوینده به آنچه مقتضای حال است ـ مقتضای هـر حالی . بله رعایت این مقتضای حال است که بلاغت خوانده میشود ـ یعنی شرط اول برای بوجود آمدن سبك . بدینگونه است که سبك تابعی میشوداز اقتضای حال ـ یعنی از معنی . البته معنی گاه مقتضی درازگویی است و گاه مناسب باکوتاه سخنی . قدرت بیان شاعر در واقع بستگی دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد . فی‌المثل يك جابیانش ـ به اقتضای معنی ـ در آگنده است بزاری و التماس . اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تاثیری را که از آن توقع میرود ندارد . اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگـر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی‌تر او رابااین‌کار واداشته باشد ـ رعایت حال شنونده . اما وقتی صحبت از حکـم است و فـرمان ، سبك بیان کوتاهی رااقتضا میکند و ایجاز را از آنکه بیان آمرانه وقتی تاثیردارد که کوتاه باشد و آگنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکندباید این کارش برعایت مصلحت دیگرباشد ـ يك‌مصلحت بالاتر . با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است باید ملال انگیز نباشد ـ یعنی گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیك موجود بیکاره‌یی که باید برای اوفقط خمیازه‌بکشد وسر تصدیق بجنباند . ولتر✲ شاعر نامدار فرانسوی که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است درجایی میگوید سر" ملال‌انگیزی کلام‌عبارتست ازاینکه‌گوینده بخواهد

✲ Voltaire

همه چیز را خودش بگوید[۷] در واقع بلاغت واقعی - که بین اطناب ممل‌است وایجاز مخل - درین دقیقه است که‌گوینده نه فقط‌بداند که‌چه باید بگوید بلکه مخصوصاً توجه داشته باشد باینکه جز آنچه ضرورت قطعی دارد نگوید و چیزی‌را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم وادراك اوناديـده گرفته نیاید. درحقیقت کسانیکه از ایـن نکته غافل میمانند خواننده راوامیدارندکه ازروی تظاهراحیانا بآثاری بیشترابراز علاقه کندکه بیشترعقل وهوش اورا بچالش میطلبند. زیرا فقط درچنین حالی است کـه خواننده میتواند حس کند فهم او هم بحساب میآید و حتی‌گویی درایجاد حالتی که قصد شاعرالقاء وتلقین آنست اونیزباخود شاعرهمکارست وشریك.سرّ آنکه‌عده‌یی ازمردم‌خودرانسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه مند و حتی شیفته نشان میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه درفهم ودرك آن چیز ها ادراك آنها هم مداخله دارد وشرکت. بدینگونه حالت آنهاگویی عکس العملی است‌درمقابل حرف‌های ملال انگیز یکنواخت کسانیکه از پر حرفی و روده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکر وفهم خود را بکار اندازند. بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تـا حدی متنوع باشد. سخن کـه یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب آور میشود و ملال انگیز. جا حظ و سعدی ظاهراً باین سرّمهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل نوسان داشته اند و بین سادگی و جلال. گویی میخواسته‌اند تا خواننده درین فاصله‌مجالی پیدا کند برای نفس تازه‌کردن واین است عذری که میتوان آورد برای

بعضی مطالب غیرجدی در کتابی مثل‌مثنوی. باری بوالوهم ✿ یك جادر فن‌شعر خویش میگوید خوشا آن‌شاعر که بتواند بالحنی ملایم از خشونت به لطف گراید و از لطف بخشونت[۹]. حتی درسبك والا ـ نمط عالی ـ هم اگرشاعر دائم درهمان اوج کبریا وغلبه بماند سخنش صاعقه یی میشود که‌عقل وعاطفهٔ خواننده‌رایکسره‌میسوزاند. ازاینروست‌که لونگینوس ✿ نقاد معروف یونانی ـ که رساله اش راجع به‌نمط عالی مهمترین بحث قدیم است‌درین باب ـ حتی گویی‌خطاهای لفظی گویندگان را هم‌بعنوان امری که موجب تنوع میشود صرفنظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی راکه ازهرگونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگزنمیتوان در ردیف کسانی نهادکه چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته‌اند ناچار گـه‌گاه بورطهٔ سقوط و خطا هم افتاده‌اند[۱۰].

بدینگونه تنوع ـ اگربتواند سخن را از حالت جمود و سکون ملال انگیزخلاص کند ـ حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی‌هم تواند شد و این نکته نشان میدهد که سبك شاعر بکلی از طبع و مـزاج او ناشی نیست واز تأثیرمحیط و نفوذ شخصیت خواننده هم ـ که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هست ـ متأثر میشود. زیرا بهـر حال شاعر قلبا نمیخواهد به‌تنهایی در بیابان آواز بخوانـد و آنهم فقط برای خود. پس ناچارباید بیانش را با توقع و حوصلهٔ خواننده متناسب کند واز اینروست که درپیدایش سبك غیراز طبع ومزاج شاعرکه رکن اصلی است احوال محیط هم ـ بعنوان‌امری که تسلیم بآن نیز جزو طبع و مزاج شاعرست ـ نفوذ و دخالت قطعی

✿ Boileau ✿ Longinus

دارد و بدین گونه غیر از احوال نفسانی گوینده ظروف مکان و زمان هم باید در طبقه بندی سبک مورد توجه باشد . از اینجاست که سبک‌ها را باعتبارهای گونه‌گون دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم. از آنجمله است باعتبار لفظ و کهنگی یا تازگی ، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها . باین اعتبارست که سبک قدیم هست وسبک جدید ، سبک عادی هست و سبک مصنوع . بعضی از این اوصاف لفظی احیاناً ممکن است ارتباط بامُد و سلیقه‌یی داشته باشد که در یک عهد یا در یک محل بیشتر رواج داشته باشد . این امر نیز میتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشد در سبک‌ها: سبک خراسانی یا سبک غزنوی ، سبک عراقی یا سبک سلجوقی ،سبک آذربایجانی یا سبک عهد اتابکان، سبک هندی یا سبک عهد صفویه. این طرز طبقه بندی که بیش و کم در بارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول دارد از همین جاست. در ادب کلاسیک قدیم اروپا هم گه گاه مختصات سبک بنام ولایات منسوب میشود . فی المثل سبکی که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبک آسیائی ✿ خوانده میشود وظاهراً از تأثیر جلال وشکوه در بارهای آسیائی متأثرست . چنانکه سبک دیگری که بعنوان عکس العمل در تصنع جویی سبک آسیایی باز گشت بسادگی را شعار داشته است سبک آتیک ✿ خوانده میشود همچنین سبکی که بنایش بر رعایت کامل سنت‌های کهن بشمار میآمد سبک هلنی ✿ خوانده میشود ـ تمام بنام ولایات یا اقوام یونانی تابعهٔ روم .

راجع باین مکتبهای سه گانه ـ یاچهارگانه ـ شعر فارسی جاهای دیگر هم صحبت کرده‌ام . اینهارا غالبا سبک هم میخوانند: سبک خراسانی، سبک عراقی ـ که سبک آذربایجانی را هم بعضی در ردیف آن می نشانند

✿ Asianism ✿ Atticism ✿ Hellenism

یعنی آن چیزی راکه بین طرزخاقانی ، نظامی ، مجیر ، فلکی وامثال آنهامشترك است ـ وسبك هندی . پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه گون را ـ که همیشه هـم حـد فاصل زمانی و مکانی روشنی ندارند ـ چگونه میتوان تعیین کرد؟ جوابها دراین باب البته مختلف است. امامیتوان پرسیدازعوامل واسباب گونه گون کدامها بیشترتاثیر درین مورد داشته اند ودارند. اختلاف ذوق وتهذیب شاعران یاتفاوت ادراك وعلاقه حامیان شعر؟ آنچه نزدنقادان آلمانی روح زمان* خوانده میشوددرین باب تأثیرداردو آن بیك معنی مجموعه یی است ازاین عوامل واسباب گونه گون[۱۱]. اماشایدهم بتوان پیدایش این مکتبهارا به طبقات اجتماعی وتحولات آنهامحسوب کرد . در عهد سلاجقه حـامیان شعر و ادب عبارت بودند از وزراء، مستوفیان، و حتی روحانیان ـ اهل مدرسه ـ و از این رو در شعر آندوره آنچه بیش از هر چیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده ریگ اهل مدرسه است : بدیع ، معانی وبیان ، حکمت ، و عرفان . درصورتیکه درعصر صفوی طـبقه ملاّ تقریباسروکاری چندان باشعر وادب نداشت و عوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند :ـ سبك هندی . درعهد زندیه و قاجار اهتمام مجدانه یی شد برای احیاء سبك‌های قدیم ـ سبك عراقی وخراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجـدید و احیاء سبکهای قـدیم باشد بازوال و انحطاط وضع طبقات موجد آنها از میان رفته بود و کارش نگرفت از آنکه وقتی یك سبك یا شیوه در اوضاع و احوالی استثنائی بوجود آید ودر واقع شرایط بقای آن سبك درعمل موجود نباشد آن سبك متروك

* Zeitgeist

میماند و این نکته‌یی است که تحقیقات جامعه شناسان آن را تأیید میکند واثبات[۱۲] . بدینگونه وقتی هر مکتب و سبك عصری یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌یی - یا طبقاتی - که شعر بنحوی باآن ارتباط دارد تعصب در تقلید سبك‌های گذشته را نمیتوان معقول شمرد . بعضی غزلسرایان امروز همچنان بشیوهٔ شاعران عهد صفوی گرایش دارند اما گه‌گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند - روشنتر و باحالتر. اماچه میتوان گفت دربارهٔ کسانیکه شاعری واقعی را دروجود خودخفه میکنند تابصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون‌ازوجودشان‌است؟ این پای بندی بسنت های قدیم وقتی چنین شاعرانیرا که قریحه واقعی دارند ، از آفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ درهرحال ، بیشك مکتبها و سبك‌های گذشته با تمام لطف و ظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌یی بوده‌اند که آنها را بوجود آورده‌است‌ودیگر البته نه آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهد گشت . با اینهمه مادام که شاعر فکری و دردی دارد ، آن را بهرسبك‌وهربیان‌بگویدشعرست‌وپسندیدنی‌بااین‌تفاوت‌که‌درچنین شعری همیشه‌یك چیز دروغ‌هست - دروغ‌بزرگی که شاعر بزبان‌نمیآورد اما سبك عاریتی او که شخصیت واقعی او را در برندارد، آن رافاش میکند و برملا . برگردیم بسرمطلب، صحبت از سبك بود و منشأ طبقه بندی آن . عامل دیگر که میتواند منشأی باشد برای طبقه بندی سبك‌ها عبارتست‌ازمحیط پیدایش یامحیط رواج شعر. فی‌المثل شعری که مطابق ذوق و سلیقهٔ عوام گفته آید سبك عامه پسند دارد و آن که برای فهم و

ذوق کودکان سروده شود سبک کودک پسندست چنانکه نوعی شعر هم امروز هست که دختر پسند میگویند، مشحون از احساسات ورؤیاهای طلائی و آه و ناله‌های دردناك عاشقانه ـ که مخصوصاً خوراك روزنامه‌هاست یعنی صفحات ادبی آنها. بعلاوه حرفه و شغل گوینده هم تأثیر بارز دارد در پیدایش سبک . از اینجاست که شعر یك فقیه سبکش با سبك شعر یك تاجر یا یك طبیب تفاوت دارد مگر آنکه هر سه بی‌سبك ، و تقلید پیشه باشند ـ که آن خود چیزی است علیحده . در هرحال منتقد وزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ بهایی بیابد یا در سبك عطار از حرفه و پیشهٔ او نشان بگیرد و البته فرق است بین سبك‌بیان بی‌ادعای‌یك‌بازاری ساده ودرس نخوانده باشیوهٔ بیان تظاهر آلود فضل فروشانهٔ یك فقیه یا استاد مدرسه . ازاینها گذشته سبك‌ها از حیث موضوع هم تفاوت دارند . سبك فلسفی غیرازسبك قلندریست وسبك تحقیقی باسبك‌توصیفی فرقش پیداست. چنانکه ازلحاظ محتوی هم بین آنها میتوان تفاوت نهاد . سبك ممکن است عاشقانه باشد یا عارفانه ، استهزائی باشد یا احساساتی . بعلاوه هـر یك از این انواع گونه‌گون هم ممکن است یکجا بهم بیامیزد یاجای‌جای تفاوت کنند. سبك واقعی یك‌شاعر ممکن است ترکیبی متناسب باشد از چند نوع سبك یا آنکه درطول حیاتش درسبك اوتحول پیش آمده باشد یا تعبیر . هم چنین شاعری هست که بیانش گه گاه سبك ندارد یا از سبك خارج است. این وقتی پیش میآید کـه معنی ، قالب و لفـظ مناسب رانیافته باشد. درحقیت هرمعنی بیانی داردمناسب خویش کـه تا گوینده آنـرا نیابد سخنش بدرستی ادانشده است وازهمین روست که انوری ـ باقرار خود ـ برای آنکه ازعقدهٔ یك سخن بدرستی بدر آید خـود مکرر به

عـقده‌ها فرومیرفته است[۱۳] چنانکه سعی ودقت گوستاوفلوبر* نویسندهٔ کتاب مادام بواری* هم برای یافتن آنچه خودوی لفظ درست[۱۴] میخواند حاکی است از یك نوع وسواس یا تمرین در سبك . البته فرق است بین شعری که ازسبك عادی شاعر خارج است وشباهت بدیگرسخنانش ندارد با کلام شاعری که درهیچ موردسبك واقعی ندارد و حاکی‌است از تقلید و تمرین محض درسبکهای‌دیگران[۱۵] بکمك قواعد و سنت‌ها وبزورمعانی‌وبیان. درهرحال‌تنوع‌واختلاف درسبك‌ها امریست‌محقق که حاجت به‌بحث بیشتر نداردوهمین‌اختلاف‌و تنوع حاکی‌است‌از نفوذ تقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی ـ یعنی تاحدی خارج ازاختیار طبع وسرشت‌انسانی ـدرپیدایش‌سبك. ازآنجمله‌است‌عامل‌زمان وعامل‌مکان. عبث نیست که بعضی نقادان شعرراهم ـ مثل همه آثار انسانی ـ تابعی دانسته‌اند ازقانون تکامل تدریجی ـ نظریه داروین واسپنسر[۱۶] . درست است که درشعرو ادب انواع آن استقلالی راکه در انواع جانـداران هست ندارند امابهرحال تاثیرعوامل مختلف رادرپیدایش یاتکامل آنـها که‌میتواندانکارکند؟ محیط وزمانه‌گاه پیدایش حماسه را اقتضاء میکند وگاه مناسب‌میشود برای‌پیدایش غزل. همین عوامل است که یك‌وقـت شعر دینی‌پدیدمیاورد و یك‌وقت‌شعر وطنی یك وقت‌نظریه معروف‌هنر برای‌هنررا قابل قبول میسازد ووقت دیگر مجالی‌میدهد برای‌رواج‌این فکر که هنرباید درخدمت انسان‌باشد ـ درخدمت جامعه یا حکومت . فکر وجودسبکهای ادواری‌نیز ریشه‌اش همینجاست وازهمین‌جا است که میتوان پنداشت ـ درهر دوره‌یی ازتمدن‌وتاریخ انسان شعری‌بوجود

---

* G. Flaubert   * Madame Bovary

میآید تقریبا مناسب با آن . جامعهٔ شبانی ، جامعهٔ روستائی ، و جامعهٔ بازرگانی هریك درطول تاریخ اقوام برای خود شعری بوجود آورده‌اند که بعضی انواع یاسبك‌ها از بقایای آنها هنوز باقیست لااقل در بعضی ادب ها. نیچه✽ دررؤیاهای فلسفی خویش نه‌فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی رادر نوسان میدید بین‌تاثیر فرهنك مردانه دیونیزوس و ظرافت زنانه آپولونی[۱۷]. کسانی‌هم‌هستند که‌دم‌ازادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی-دورهٔ طلائی- دورهٔ نقره‌ئی ودورهٔ‌مفرغی[۱۸] . چنانکه بازگشت شعررا بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی. اما که‌میداند که‌دورهٔ کودکی درشعر یك‌دورهٔ طلائی بوده‌است ؟ درست است که بموجب یك قیاس جامعه‌هم مثل‌فرد درطول عمرخویش مدارج دارد ومراحل- کودکی ، جوانی وپیری - اما آیا میتوان ازاین نکته چنین استنباط کرد که ازاین ادوار سه‌گانه هریك نوعی شعر دارد خاص خویش - مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی‌است ودینی ، مرحلهٔ جوانی‌شعرش حماسی است‌ودرام و مرحلهٔ پیری‌شعرش‌فلسفی است و عرفانی ؟ این‌احتمالی است که نظیر آن‌ازخاطرویکتورهوگو✽ شاعرفرانسوی‌ودیگران‌هم گذشته‌است[۱۹] اما که میتواندمارامطمئن کند که جامعهٔ انسانی‌هرگز یاهنوزازعهد کودکی قدم بیرون‌گذاشته باشد ؟ درواقع انسان تاسروکارش باهنر هست چیزی از کودکی - ازمیل ببازی وفراموشی ، بهمراه‌دارد . ازاین حرف آیاباید نتیجه‌گرفت که این‌انواع ادواری که درشعر ودرشناخت سبك هست به کلی زائد است یامبهم ؟ البته‌خیر . اماوجود این‌نکته‌چیزی راکه قطعا ثابت‌میکنداینست که‌درسبك‌هاعامل‌زمانی‌ومکان‌راتاثیری‌قوی‌است بعلاوه عامل‌طبع وسرشت‌گوینده راهم- که خودبدو عامل زمان و مکان بسیار

✽ Nietzsche ✽ V. Hugo

مدیون است ـ باید باین هردو افزود. و از مجموع این عوامل است که مکتب‌های ادبی پیدا میشود ـ سبک‌های خود آگاه. تفاوت در زمان و مکان و تربیت و میراث و هم تفاوت در نوع و میزان خود آگاهی مانع از آنست که مکتب های کلاسیک✿ و رومانتیک✿ و سوررئالیست✿ اروپائی را با مکتب های قدیم شعر فارسی ـ مکتب خراسانی، مکتب عراقی، مکتب هندی مقایسه کرد. بعضی شباهت‌ها هم که هست ظاهرا تصادف محض است و مقایسه را جای نیست. البته بحث در باب سبک‌ها و مکتبهای شعر فارسی تازه است و هنوز راه درازدر پیش دارد اما هرگونه بحث در این باب دقت بسیار لازم دارد و احتیاط. بیشك کشف یا بیان خصوصیات مکتبهای شعر فارسی ـ که امروز آنرا در سبك خراسانی، سبك عراقی، و سنك هندی خلاصه میکنند ـ فضل افتخاری اگر دارد بملك‌الشعراء بهار میرسد که طی نیم قرن اخیر آنهمه را با ملاحظات جالب در باب سبك نظم و نثر تحت ضابطه در آورد [۲۰]. کارهایی که بعدها در این باب شده است چیزی نیست جز تکرار و توضیح بیان بهار یا جمع آوردن شواهد بیشتر در اثبات یا تبیین نظرهای کلی او. کاری که غالبا یا اقوال او را تائید میکند یا حداکثر توضیح درهر حال باید باین نکته توجه داشت که در پیدایش این سبکها عواملی که تاثیر داشته است بعضی اندیشیده بوده است و خود آگاه بعضی هم بی شك ناخود آگاه بوده است و ناشی از احوال و ظروف. درست است که اهل تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبك خراسانی یا عراقی را از روی اسناد و مآخذ بیك سابقهٔ اندیشیده و خود آگاه مربوط کنند اما بهرحال تاثیر ظروف و احوال دوره‌هائی را که شاهد رواج آن سبکها بوده است می توان بررسی کرد و حتی نشانهٔ رنك پریده یی از نوعی خود

✿ Classique ✿ Romantique ✿Surrealiste

آگاهی را هم درلابلای اشعار بعضی گویندگان آن ادوار بدست می‌توان آورد. چنانکه شیوهٔ معروف به‌هندی راهم ـ که تمایلات بیگانه‌دشمنی* بعضی ادباء ماگه‌گاه آنرا بنام سبك اصفهانی تعمید میکند ـ نیز بااحوال و ظروف مربوط به تحولات تاریخی و اجتماعی توجیه شدنی است. سرخوردگی از تکرار یك سبك و میل تازه جویی‌هم عامل قابل ملاحظه‌یی است جهت بیان توالی آنها. گرچه این سبك‌ها ـ دست کم درقسمتی از تاریخ حیات خویش ـ درطول یکدیگر نبوده‌اند وگه‌گاه در عرض هم واقع میشده‌اند. بهرحال شاید آنچه راکه دورهٔ بازگشت میخوانند بتوان برمبادی اندیشیده‌وخود آگاه‌مبتنی دانست ـ مثل یك‌مکتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعرنو هم‌ریشه‌های خود آگاه‌دارد و اندیشیده. دراینجا باید یك نکته راتکرار کرد و تأکید. سبك وقتی نا خود آگاه است حاکی است ازافکار واحوالی که شاعرتمایلی به ابراز آن و افشا کردنش نداشته‌است. اینجاست که میتوان گفت‌شعر بی‌دروغ‌است و آنچه شاعر میگوید‌حقیقت است وصدق. نهایت آنکه‌فهم مقصود اولازمه‌اش هوشی‌است‌خاص و، محرم این هوش جزبیهوش نیست. اما سبك‌خود آگاه حاصل جستجویی است که شاعر برای بیان چیزی دارد ـ که بیان آن غایت اوست. چنین شعری ممکن است بی‌دروغ باشد و هم ممکن است ازدروغ وریا خالی نباشد وبهرحال منتقدست که با نفوذدرمحیط شاعر، نفوذ در فکروشخصیت شاعر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته راکشف کندکه شاعر واقعا چه چیزی را میخواهد بیان کند یا بیان نکند؟.. بی‌این غوروتامل نمیتوان دانست کدام شعر ـ حتی‌باوجود اشتمالش برمبالعه وتخیل خلاف واقع ـ بی‌دروغ است وکدام دروغ؟

* Xenophobie

بله، سبک‌است که شاعرصمیمانه و بی‌ریا تمام‌وجود خودرا در آن خالی میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه هست در آن منعکس مینماید. باهمه اعتقادیکه اهل تاریخ بنقد اسناد دارندحتی تاریخ‌هم شایدنمیتواند شاعررابااین درستی و صفا تصویر کند. بدینگونه شعرواقعی‌تراز تاریخ هم هست نه بخاطر آنکه ـ بقول‌ارسطو از آن فلسفی‌ترست[21] بلکه بدان سبب که شعر تاسبک دارد نمیتواند دروغ بگوید ـ خاصه بیک منتقد.

١٦

افلاطون یا ارسطو ؟

در ورای نقاب وزن و قالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریدهٔ خیال شاعرست اما مواد آن چیزی نیست جز تصویر دنیا ـ تصویر دنیای خدا. این است آنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا میکند و افلاطون و ارسطو آن را مرتبط کرده‌اند با مسألهٔ کلیات : اعیان ثابته. کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد و بین دنیای شاعر و دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند، و همچنین این تفاوت را. نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت و سنت را ازچهرهٔ شعر بردارد تا در ورای آن دنیای شاعر را کشف کند ـ دنیایی وسیع و نامحدود. با توجه باین امر شك نیست که منتقد هم تقریباً همان کاری را انجام میدهد که فیلسوف میکند. خواه مثل یك فیلسوف مشائی اهل بحث و استدلال باشد خواه مثل یك حکیم اشراقی اهل کشف باشد و شهود. فلسفه را میگویند عبارتست ازمعرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور. اما نقد چیست ؟ نقد هم بیك تعبیر معرفت

است باحوال کائنات . اما کدام نوع کائنات ؟ البته نـه اعیان کائنات ، تصاویر کائنات که دنیای شعر و ادب از آن درست میشود . منتقد مثل فیلسوف بحث میکند دراینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال وافعال آنها کدام است . نهایت آنکه فیلسوف این بررسی را دربارهٔ اعیان موجودات انجام میدهد ومنتقد دربارهٔ تصاویر آنهـا: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تا حدی بهم مربوط . در اینصورت عجب نیست که درنقد هم مثل فلسفه دنیا تا حد زیادی به حکماءِ یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر- بصورت علمی که امروز بیش‌وکم یافته‌است- ازیونان آغازمیشود و کدام تحقیق علمی هست که یونانی‌ها آن راشروع نکرده‌اند یا دنبال . چنانکه تحقیقات آنها درباب ماهیت شعروانواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط درروم و اروپا انعکاس و ادامه‌یافت بلکه نیز جزوسایرمواریث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت ونقد عربی و فارسی بدان مدیون شد .

اما تاریخ فکرنقادی دربین یونانی‌ها ازکی شروع میشود ؟ بی‌شك ازخیلی قدیم و تقریباً ازهمان اوقات که فلسفه درنزد قوم پیداشد. درنقد هم مثل فلسفه ، پیشوایان فکر یونانی حکماءِ بزرگ بوده‌اند : افلاطون وارسطو . اما تاریخ آن حتی ، قبل ازظهورسقراط آغازشد . دربازماندهٔ ادب یونانی ازنظم و نثر، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش از سقراط . هومیروس درایلیادهم به مسألهٔ الهام توجه دارد وهم باینکه سبك بیان ، همه بیك‌گونـه نیست. پیندار باختلاف و تعارضی که بین الهام وقواعد ادبی هست اشارت دارد .

ملاحظات اخلاقی در سخنان نویسندگان مختلف ـ در کلام هر قلیطوس و کسنوفانس ـ هست. مقایسهٔ معروف بین شعر و نقاشی که گویند نقاشی شعری است گویا و شعر نقاشی‌یی است بی‌صدا در سخن سیمونید* آمده است. در نمایشنامهٔ غوکان، اثر اریستوفان، نقد و داوری شاعرانه‌یی هست در باب آثار اسخولس و اوری پید. چنانکه سقراط حتی در آخرین دفاع خویش راجع بشعر و شاعری نکته های جالب دارد، و نکته هایی انتقادی. با اینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ‌جا بهتر از آثار افلاطون مطرح نشده است خاصه در رسالهٔ فدرس و رسالهٔ ایون. در بارهٔ آراء افلاطون راجع بنقد پیش ازین در نقد ادبی سخن گفته‌ام[1]. اینجا کافی‌است در باب کتاب جمهور وی صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشر و نقد آن هست.

این کتاب جمهور در واقع خلاصهٔ مباحث افلاطون را در باب شعر و نقد آن در بر دارد و اهمیتش در فلسفه بقدری‌است که یك نویسندهٔ امریکائی، در بارهٔ آن می‌گوید تمام کتابخانه‌ها را بسوزانید هرچه در آنها آمده‌است درین کتاب نیز هست[2]. اصل کتاب طرح یك مدینهٔ فاضله‌است یا جامعه‌یی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد. این البته یك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح های جدی افکنده‌است، و از زبان سقراط. این جمهور افلاطون آیا ـ آنطور که بعضی محققان پنداشته‌اند ـ از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا باالهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بود اما مصر درین زمان نمونهٔ یك حکومت

---

* Simonde

درست نبود . حکومت هخامنشی هم در عهد افلاطون روی بانحطاط داشت ونمی‌توانست نمونه‌یی ازیك حکومت درست وعادلانه باشد اگر چه‌ازین‌هردو کشوردر کتاب‌افلاطون‌چیزی‌هست‌امامدینهٔ‌فاضلهٔ‌او درواقع تصویردرستی‌ازهیچ شهرخاصی نیست‌شهریست که افلاطون‌می‌خواست وجودش را بهانه‌یی کند تا باطرح آن مدینهٔ واقعی آتن را انتقاد نماید . درین مدینه خیالی که برای تأسیس و ادارهٔ‌آن افلاطون طرح‌ها دارد واحتیاط‌ها ، جایی برای شاعران نیست . درواقع نزدافلاطون ، شعر و شاعری چیزیست‌که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطرها دارد و زیان‌ها . تأثیربد شعر دراخلاق جوانان نزد افلاطون از اسباب عمده‌است درطرد شعرا . حتی در کلام هومیروس چیزها هست که جز بدآموزی وگمراهی حاصل دیگر ندارد. بعلاوه شعرخود چیست بجزتقلید ازدنیای خارج، ازدنیای طبیعت؟ اما طبیعت ودنیای خارج که عبارتست‌ازاعیان موجودات خودش درواقع تقلیدیست ازصورمعقول ، ازمُثُل. البته فقط همین اعیان ثابته‌که ازکون وفساد دورند وجایشان در عالم معقولات و مجرداتست حقیقت دارند اما احاطهٔ برآنها کار شاعر نیست کار فیلسوف است . مشهودات ومحسوسات که‌اعیان موجودات را تشکیل میدهند خود درحکم سایه وتصویرند برای این صور معقول و بهمین سبب یك درجه از حقیقت دورند . در اینصورت آنچه شاعر می‌سازد یا نقاش ، تقلید وتصویری است ازاین محسوسات ، وخود دو درجه ازحقیقت فاصله دارد. تقلیدیست ازتقلید مُثُل وسایه‌ایست ازسایهٔ آن . ازچنین اموری چه فایده‌یی می‌توان برد؟ بعلاوه، کارشاعرازجهت مجسم کردن‌احوال‌نفسانی هم‌لطفی ندارد‌زیراشعروی احوالی راتوصیف

و تصویرمی کندکه مربوط بقوهٔ عاقله نیست مربوط است بقوهٔ انفعالی نفس : شهوت وغضب. درینصورت شعر وشاعری‌چه تأثیری‌دراحوال جامعه‌دارد جز آنکه نفوس راگمراه کند وحالت ضعف وحقارت در آنها بیفزاید ؟ شهوت وخشم‌وحالات نفسانی‌دیگر ومیل‌وآرزو راشعر بجای آنکه‌ریشه‌کن‌سازد دروجودانسان آبیاری می کند وپرورش می‌دهد[۳] . ازین روست که‌ازدیرگاه بقول افلاطون میان شعروحکمت ناسازگاری بوده وهست . درهرحال هنرشاعررا نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سروکاردارد بجدگرفت بایدهمواره مراقب بود تا شعرلطمه‌یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند . بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقادمی کندوشاعران را ازمدینهٔ‌خیالی خویش‌طردمی کند تا درجامعهٔ او عدالت فدای هوس نشود .

براین پندارافلاطون ایرادها کرده‌اند وجای ایرادها هم هست . پیش‌ازهمه ایرادهای ارسطو را باید یادکردکه ناشی‌است از آن‌اختلاف معروف که بین فلسفهٔ‌دوحکیم هست.این اختلاف برخلاف آنچه‌بعضی‌از حکماءِقرون‌وسطی گفته‌اند[۴] درحقیقت‌وجودداردواصلش‌ناشی‌است‌ازطرز تفکر آنهاراجع بکلیات. برسراینکه کلیات‌اصالت‌دارند یا آنکه‌وجودشان ذهنی‌است . این یك‌نزاع کهنه‌است وشلگل✽ بهمین نکته نظر دارد که می گوید هر که ازمادرمی‌زاید یاپیر وافلاطون است یا پیرو ارسطو[۵]. در واقع آنچه افلاطون مثل می‌خواند نزدارسطو، حقیقت ندارد وامریست انتزاعی وخیالی . با چنین مقدمه‌یی عجب نیست که فن شعر ارسطو ، جوابی باشد بآراء وعقاید افلاطون درباب شعر .

درحقیقت برخلاف افلاطون‌که دنیا را ازورای ابرومه عرفان و

✽ Schlegel

خیال می‌دید ارسطو در کار عالم بچشم واقع بینی می نگریست . ازین‌رو شعر را بمنزلهٔ واقعیات دید . برخلاف استاد آن را بپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق درماهیت و اوصاف آن پرداخت . وی صورمعقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات‌محسوس ومرئی را سایه‌و تصویر آنها بداند . محسوسات و مشهودات عالم را حقیقت می‌شمردو صورمعقول را عبارت ازتصویرذهنی آنها . بدینگونه واقع بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌دادتا ارزش محسوسات رامنکرشودو کائنات عالم را سایه وتصویری تلقی کند ازحقیقت ــ ازمثل . بعلاوه ، نزدوی منشأ ابداع وایجاد شعروآثارهنرعبارت بود ازعلاقه بتقلید ومحاکات : امری که‌درانسان غریزیست‌وآموزندگی آن نیزازموجبات عمده‌است‌در التذاذ انسان ازآن . پس ماهیت وجوهرشعروهنرعبارت میشود ازتقلید ومحاکات وآن لذت وحالتی هم که ازین تقلید ومحاکات حاصل میشود خود غایت وهدف آن است . بااینهمه‌کارشاعرفقط تقلید صرف مجرداز عالم خارج نیست تا بقول‌افلاطون دنیای مشهودات ومحسوسات‌رابعین تصویر وتقلید نماید بلکه ازخود نیزهمواره چیزی بآن اضافه می کندو دنیای محسوسات را ــ بتفاوت اغراض ــ گاه بهترازآنچه‌هست تصویر وتوصیف می کند وگاه بدترازآنچه هست . ازاینهاگذشته تأثیرشعرنیز، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته‌است ، تنها ضعف عقل وغلبهٔ شهوت نیست بلکه شعر ، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت برمی‌انگیزد وازطریق کثارسیس ✽ ــ که بمنزلهٔ مسهل وجلابی‌است پاك کننده ، موجب تزکیه وتهذیب نفس‌انسان را فراهم‌می آورد[6] . بدینگونه

✽ Katharsis.

شعروشاعری ، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می کندموجب فساد جامعه هم نیست .

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست درباب‌شعر. کتابی که باوجود اختصار تمام مباحث مهم راجع بشعر درآن‌مطرح شده است آن‌هم بدقتی که با برونه‌تیر* می‌توان گفت امروزهم مسائل فن‌نقادی درنزد ماهمانهایی است که نزد ارسطو بوده‌است[۷] . درواقع درنقد و شناخت شعر هرچه طی قرنهای دراز گفته شده‌است بیش‌وکم همانهاست که موجب گفتگوشده است بین ارسطو واستادش افلاطون .

بعداز ارسطو فلسفهٔ یونانی در لاقیدی رواقی ها و لذت جویی پیروان ابیقور آرامش‌خاطرجست. کلبی‌ها وشکاکان‌حتی میراث‌افلاطون وارسطو را بباد‌نقد واستهزاء گرفتند لیکن تأثیر ونفوذ حکمت آنهاباقی ماند ودوام یافت. درنقد شعر زوئیلوس* خود را چون یك‌حکیم کلبی نشان دادولوسین*چون‌یك فیلسوف شکاك . اما حکمت‌جزمی افلاطون وارسطو در اسکندریه و آتن باز احیاء شد و در حوزهٔ امثال فلوطین و آمونیوس‌ساکاس* ، نقد شعرهم بارنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت. در واقع بعداز افلاطون و ارسطو چیزعمده‌یی برتحقیقات آنها راجع به شعروسبك و نقدآن افزوده نشد هر چند داعیه داران بسیاربودند. ازجمله دیمتریوس نام، ظاهراً ازمعاصران‌پلوتارك ، رساله‌یی نوشت درباب سبك که مشهورست وبا اینهمه کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افزوده شده است[۸] . در واقع

---

* Brunetiere * Zoïlus * Lucian * Ammonius Saccas

دیمتریوس که‌غالباً ارسطورا تقلیدوتبعیت‌می‌نمایداز آثار او مکرر عباراتی نقل‌می‌کند بعلاوه‌ازشاگردش تئوفراسطوس✲ نیزاقوالی می‌آورد[۹]. نهایت آنکه طرز کار وی باشیوهٔ ارسطو تفاوت دارد . هم ازین جهت که وی خیلی کمتر ازارسطو تقید دارد به‌پیروی از اصول و مقدمات وهم ازین حیث که خیلی بیش ازاو بکلیات توجه نشان می‌دهد . شاید این نکته‌از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشدهٔ قدما . اثر انتقادی دیگر که ذکرش خالی‌از اهمیت نیست عبارتست ازرسالهٔ لونگینوس درباب نمط عالی ، یاشیوهٔ برترین[۱۰]. راجع به‌این لونگینوس‌وهویت‌او- همچنین دربارهٔدیمتریوس که‌رسالهٔ«درباب‌سبك»رانوشته‌است-ازلحاظ تاریخ بحث‌است‌واختلاف امااین‌اختلافها ازاهمیت‌ادبی رساله‌های منسوب بآنها چیزی نمی‌کاهد. درین رسالهٔ اخیر نشان‌آشنایی هاهست باآثار واقوال افلاطون،چنانکه می‌توان‌گفت مؤلف به‌افلاطون بیشتر مدیون‌است‌تابارسطو. آنچه‌وی‌نمط عالی‌می‌خواندنوعی‌مزیت‌است‌دربیان، که‌موجب‌تعالی‌است‌وشاعر‌درین شیوه‌سخن‌را بجایی‌می‌رساند که‌آن‌را می‌توان‌صدای روحی بلندخواند. این‌رساله که نوعی‌کوشش نوافلاطونی است در نقد ، در میراث ادبی نقادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد ودرست گفته‌است برونه‌تیر آنجا که می‌گوید اگر فن شعر ارسطو اولین‌کوششی است که درتاریخ‌قدیم یونان برای نقادی بعمل آمده است رسالهٔ لونگینوس آخرین کوششی است که درین راه مبذول شده‌است وبهیچوجه هم ازحیث عمق و معنی ازکتاب ارسطو کمتر نیست[۱۱] .

✲ Theophrastus

با اینهمه از جهت اصالت در نقد یونانی هیچ چیز بپای سخنان افلاطون وارسطو نمی‌رسد چنانکه در ادب لاتینی هم کسانی مانند هوراس ✿ وسیسرو ✿، سنکا ✿ و کنتی لین ✿ هم بعضی آراء خود را بهمین دو حکیم مدیونند وبتحقیقات آنها. در واقع انعکاس ونفوذ اقوال افلاطون وارسطو منحصر بیونان وروم نمانده است واز خیلی قدیم در شرق نیز نشر یافته است. البته تأثیر جمهور افلاطون در تئوریهای راجع بشعر و بلاغت مسلمین بپای تأثیر فن شعر ارسطو نمی‌رسد اما آشنایی مسلمین با این هردو کتاب سابقهٔ قدیم دارد وناچار تأثیر آنها ـ ولو غیرمستقیم ـ می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فارسی منعکس شده باشد.

جمهور افلاطون شاید حتی در دورهٔ ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیها شناخته بوده است. در نامهٔ تنسر مواردی هست که بعضی اهل نظر بتأثیر آراء افلاطون منسوب داشته‌اند. با آنکه آگاثیاس این احتمال را رد می‌کند نفوذ افلاطون در آراء مزدك بعید بنظر نمی‌رسد [۱۲]. در دورهٔ اسلامی هم با آنکه افلاطون نزد محققان ماشهرت وقبول ارسطو را نداشته است امابکلی هم ناشناس نبوده است وحکماء اسلامی بر بعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی بعربی نقل شده است نیز در آثار مسلمین ذکر شده است. از جمله حنین بن اسحق کتاب جمهور را بنام کتاب السیاسه بعربی نقل کرده است وثابت بن قرهٔ حرانی وپسرش سنان نیز در شرح بعضی مطالب این کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند [۱۳] فارابی ترجمه یاخلاصه‌یی از کتاب را در دست داشته است و کندی هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته بوده است [۱۴]. در رسائل اخوان الصفاهم مطالبی ازین کتاب، بدون ذکر مأخذ نقل شده است [۱۵] وترجمهٔ خلاصه‌یی از کتاب را ـ که اصل

✿ Horace ✿ Cicero ✿ Senecca ✿ Quintilien

آن خلاصه بجالینوس منسوب بوده است ـ نیز مسلمین در دست داشته‌اند وابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند[۱۶]. با اینهمه غلبهٔ نام و آوازهٔ ارسطو و شهرت کتب اوظاهراً از اسباب عمده بوده است در انصراف مسلمین از کتاب افلاطون، خاصه که بعضی مطالب آن بااحوال اجتماعی جاری نه‌مناسب بوده است و نه موافق.

اما ارسطو که فلسفه‌اش نهایت اوج فکر وحکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش ازخیلی قدیم مرغوب. حتی ابن القفطی فهرستی دردست داشته است[۱۷] از آثار و تألیف بطلمیوس که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است ازعلاقه‌یی که حکماء قوم داشته‌اند بافکار و تعالیم فیلسوف. قسمت عمدهٔ این آثار را مسلمین ازیونانی یاسریانی بعربی نقل کرده‌اند باشروح و تفاسیر قدیم و مخصوصاً مساعی بیت‌الحکمهٔ بغداد درین مورد مهم‌است و قابل ملاحظه. ازجمله فن‌شعر، که آن را از روی لفظ یونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند درجزو تعلیم منطقی مورد توجه واقع شده است و ترجمه. اما چون فهم بیشترینهٔ مطالب کتاب که راجع است به تراژدی واپوپوئیا ازحوصلهٔ اعراب خارج بوده است این ترجمه‌ها غالباً مبهم بوده است و تاریك. چنانکه ترجمهٔ ابوبشرمتی، که فن شعر را از سریانی بعربی نقل کرده‌است باقی است وباین دعوی گواه. یحیی‌بن عدی هم چنانکه از کلام ابن‌الندیم برمی‌آید نقلی کرده‌است ازین کتاب که‌ظاهراً همان‌مأخذ عمدهٔ‌فن شعرشیخ‌واقع شده‌است در کتاب شفا. از تلخیصی هم که کندی بموجب روایت ابن‌الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌ها باتفاسیر و تلخیص‌ها، مایه‌یی شده‌است برای حکمائی

امثال فارابی، ابن‌سینا، وابن رشد[۱۸] . این تعلیم ارسطو درباب فن‌شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می‌ورزیده‌اند درفکر وذوق نقادان اسلامی چه‌تأثیری داشته است ؟ این مسأله‌یی است که باید دربررسی نقدعرب بآن‌جواب داد . اینجا بایدگفت که ازحکمت یونانی آنچه بر ذوق وفکر مسلمین غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون، یابعبارت بهتر ارسطویی بود که می‌توانست با افلاطون کنار بیاید .

۱۷

ازمیراث اسلامی

آیافکر یونانی‌تاثیری‌درآراء نقادان‌اسلامی داشته‌است؟ بی‌شك. اما البته نمیتوان نقد مسلمین را - مثل فلسفهٔ اسلامی - تقریبا بکلی حاصل‌ونتیجهٔ این‌تاثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین‌قدیم‌و بعضی ازمتکلمین دراوایل عهدعباسیان بین‌مسلمین رواج دادند در صورتیکه نقد اسلامی - نقدشعر عربی - درآن ایام‌قسمتی ازراه تحول خویش‌یا دست‌کم قدم‌های اولش راپیموده بود. ازاین‌رو نفوذطرز فکر یونانی -هرچند بعدازآشنایی‌مسلمین باحکمت یونان- درنقد وعلوم بلاغت‌نیز ظاهرشد. اماسنت‌اسلامی وعربی نقد هم- که مخصوصا برحکمت وفکر یونان بچشم بدگمانی مینگریست - راه‌خود را ادامه‌داد خاصه‌نزدلغوی ها، کاتبان، و راویان شعر. چنانکه امثال جاحظ، ابن‌قتیبه، قاضی جرجانی، ابن‌رشیق، وابن‌الاثیر رهنمایان عمده بوده‌اند برای‌نقدسنتی- نقدلغوی وذوقی ادبا. البته دراین نقدغیراز ملاحظات لغوی وتطبیقی گه‌گاه هم رنك روانشناسی هست هم سایه‌یی اززیباشناسی. با اینهمه،

نقد ادبا ازلحاظ تاریخ، در واقع یك میراث عربی است ، مثل خود شعر. چنانکه تاریخ آنرا بایدازعهد جاهلیت آغاز کرد وازسوق عکاظ. دراین‌شهره بازارپرمشتری ، شعر هم متاعی بود که خواستاران در بارهٔ ارزش آن چانه میزدند . روایت هست که درعکاظ برای نابغهٔ ذبیانی ، شاعر نام‌آور آن‌روزگاران قبه‌ای میزدند واو آنجا درباب شعرهایی که برایش خوانده میشد درپیش جمع‌داوری میکردواظهار رأی . چنانکه برشعری ازحسان‌بن ثابت که در آن هنگام ظاهرا جوانی بود نوخاسته ایرادهایی گرفت و با اینحال اورا بشاعری ستود وتشویق کرد . جای دیگر اعشی‌وخنساء را بر مدعیانشان برتری داد . جزئیات این گونه داوریها البته مشکوك است و همچنین است جزئیات آنچه در باب نقد سایرشاعران‌جاهلی گفته‌اند ـ طرفة‌بن‌عبد، ودیگران . حتی دراصل‌ادب جاهلی‌هم حرف‌هست[1] امابهرحال آنچه شعرو ادب جاهلیت خوانده می شود ، نقدی‌دارد ذوقی‌ـ مثل همان شعرجاهلی غالبا تاثری‌وارتجالی ـ وتا حدی مثل‌نقدشاعران‌کهن دریونان قدیم[2] . ازاینهاگذشته در سخنان وافکارشاعران آن عهد چیزهاهست که حاکی است ازوجود روح‌نقددر بین آنها چنانکه تصور آنها ازالهام شاعرانه و ارتباط آن باجنی که‌تابعه خوانده میشود یادآور طرزفکر یونانی‌هاست درباب‌موز✲ها[3]. همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی در کلام آنها تکراراست و گویی پیشینیان‌همه هرچه باید همی‌گفته‌اند[4] شاهدی است برشعورقوم‌به ارزش میراث گذشته . وجود راویان شعر که حتی درجاهلیت هم هر شاعری‌راویانی داشته است ووجود اشعاری که حولیات خوانده میشد ودرنظم واصلاح آنها سالی‌صرف‌میشد نشان میدهد که نزدقوم‌نشاطی

✲ Muses

بوده‌است وشعوری برای نقد. البته‌چنین نقدی یك نقد ذوقی بوده‌است حاکی ازتاثر وعکس‌العمل‌فطری، وبقول‌امروزیهانقد امپرسیونیستی*. اسلام که‌پدید آمد نقداخلاقی ودینی‌را هم‌بآنچه ازمیراث جاهلیت‌مانده بود افزود واجتناب ازلغوو فحش وسخنان‌کفرآمیز میزانی‌شد درنقد. چنانکه قرآن هم اوج‌بلاغت شناخته‌شد وحدسخنوری. پیغمبر با آنکه شاعری را تشویق‌نکرد بشعرشاعران‌گوش داد ، وخلفا وصحابه درمنع از آن اصراری‌نکردند . درعهد اموی حجازکانون غزل عاشقانه بود و عراق روزبازار مدح و فخر .. مخصوصا مجالس خلفا مرکزی بود برای روایت شعر ونقدآن . چنانکه عبدالملك مروان خود درنقد شعر ذوق وقریحه‌یی نشان داد . باری درحجازکه ادب بیشتر صورت غزل داشت نقدی هم که روایت‌شده‌است ـ از کثیّرعزّه، وسکینهٔ بنت‌حسین ودیگران ـ درباب‌معانی راجع بغزل است وعشق. چنانکه در عراق که ادب بصورت‌فخر وهجو جلوه داشت نقدی‌هم که نقل است ـ مثل آنچه ازفرزدق وجریر نقل کرده‌اند ـ رنك‌همین معانی‌را داشت[۵]. درصورتی که‌نقدعبدالملك مروان وشاعران‌شام‌بیشتر بمضامین راجع بمدح‌مربوط میشد . ازجمله‌گویند شاعری قصیده‌یی درمدح عبدالملك مروان‌گفت که در اولش ازشترخویش سخن‌گفته بود ، بزیادت . خلیفه‌گفت تو شترخویش‌را مدح کرده‌یی صله‌ات‌راهم ازاوبستان[۶] . باری‌درمجالس خلفا،که برای اعراب مجالی‌بود جهت تعصب وتفاخر ، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این‌بود که اشعرشاعران کیست ؟ وجوابهانیزگونه‌گون بود وتابع اغراض گویندگان یا مقتضای مجلس . تعصبات قبیله‌یی که غالباهرقبیله شاعریاشاعران خودرااز دیگران برترمیدید درعراق‌وحجاز

* Impressionniste

ودرهمه دنیای عرب این مسأله راغالبا رنك روزمیداد . البته‌مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اما آنچه در عهد اموی به آن رنك تازه میداد احیاء تعصبات بود ، بین‌قبایل . ازراویان وشاعران اخبار بسیار هست حاکی ازجوابهایی که باین‌مسأله داده‌اند . هریك مطابق ذوق‌و سلیقه‌و باقتضای هوی وتعصب خویش . اما درعهدعباسی این‌بحث کهنه‌رنك نقد واقعی گرفت . رنگ موازنه و تطبیق یعنی مقایسه بین شاعران و ارزیابی آثارهریك . حتی کتابهادراین‌باب‌بوجود آمد خاصه‌درمقابسه‌بین ابوتمام وبحتری. همچنین درداوری بین متنبی ومدعیانش . این‌موازنه درواقع تاحدی هم دردنباله یك‌مسألهٔ قدیم دیگر بود ؛ مسألهٔ‌کهنه ونو. اینکه سخن محدثین ـ نوخاستگان ـ را میتوان در ردیف کلام شاعران قدیم آورد یانه مسأله‌یی بود. چنانکه نزاع درباب بحتری و ابوتمام هم بیك تعبیرنزاعی بود درباب کهنه ونو. یك‌نقد روشن که دراین باب شد کتاب آمدی بود- بنام‌الموازنه بین‌ابی‌تمام وبحتری. دراین کتاب مولف خواسته‌بود بیغرضانه بین دوشاعر داوری کند ، اما علاقه‌یی که بتایید و حمایت‌از بحتری داشته‌است ، اورا بافراط واداشته است دربیان‌عیوب ابی تمام [۸] از اینروبا آنکه زشتی‌ها وزیبایی‌های آثار هر دو شاعـر را طرح‌کرده است درتطبیق‌وموازنه نائل‌بقضاوتی بیطرفانه نشده‌است. با اینهمه‌کتاب اوازجهت نکته‌سنجی هایی که داردجالب است وخواندنی درباب متنبی‌ومدعیان وی‌هم بحثی‌وجود داشت‌که جمعی تازگی‌وارزش کلام اورا انکار میکردند وظاهرا صاحب‌بن عباد وزیرمعروف آل بویه محرك آنهابود. چنانکه‌درفرانسه‌هم، راجع‌به‌کرنی✿شاعرچنین‌بحثی‌شد ومحرك آن‌ریشیلیو✿بود[۹] وزیرمعروف. در واقع رنجشی که صاحب از

✿Corneille ✿Richelieu

متنبی و از رفتار خود پسندانه اش‌داشت محرك اوشد در نقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او . رساله‌یی که خود صاحب نوشت‌عبارت بود از الکشف عن‌مساوی شعرالمتنبی- در بیان‌عیوب‌شعراو . برای خوشایندا و نقادان وادباباناکردند بعیب‌جویی ازشعرمتنبی . چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و درآن بیشتر معانی اخلاقی‌راکه درکلام متنبی هست ماخوذ دانست از اقوال‌ارسطو . ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت دراثبات‌این‌دعوی که بسیاری‌ازسخنان متنبی‌سرقت‌است ازشعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری درکتابی‌بنام الصناعتین ،که جهت خاطر صاحب تالیف‌کرده بود سعی‌نمود تا در بیان محاسن کلام بیشتر بگفتۀ صاحب استناد جوید ودربیان معایب بکلام‌متنبی[۱۰]. بدینگونه متنبی جریمه‌گردن کشی‌وخود پسندی شاعرانۀخویش وعصیانی راکه برگردنکشان‌روزگار کردبسختی داد امایك تن‌ازنزدیکان وبرکشیدگان صاحب بنام علی‌بن‌عبدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع ازاو برخاست و بداوری بی‌غرضانه . کتاب این قاضی الوساطه نام داشت- الوساطة بین المتنبی و خصومه . وی‌دراین داوری مثل‌یك قاضی واردشدوبا روشن بینی وحق طلبی یك‌قاضی، یادآوری کردکه درباب یك شاعرهرگز نمیتوان‌ازروی عیوب واشتباهاتش قضاوت کرد بایدازروی محاسن و زیباییهایش‌راجع باوحکم کرد. بعلاوه اغلاط وعیوب درکلام کدام‌شاعرنیست‌حتی‌درشعر کسانی‌مثل‌ابن‌الرومی،ابوتمام‌وابونواس‌عیب‌هاهست‌وخطاها. که‌میگوید که دراین میان عیب‌وخطا تنهادرکلام متنبی است؟. بعلاوه اگردرسخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند و معانی استوار و لطیف شاعرانه درآن بیشترهست . اماآنچه درباب سرقات می‌گویند هم جای

حرف است. باید تفاوت گذاشت بین آنکه یك مضمون را که شاعری دیگر ابداع کرده است از او می گیرد با آن کس که یك مضمون عام مشترك را که شاعر دیگری هم گفته است اما بهیچوجه اختصاصی باو ندارد اخذ می کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان کند با آنکه معنی کلام یك شاعر را اخذ کند ـ بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست‌تر. در هرحال در باب سرقات نباید افراط کرد و نباید هر شباهت را هم حمل کرد با خذ و انتحال[11]. این داوری دقیق و روشن که در باب متنبی و مدعیانش از جانب قاضی جرجانی شد بی شك یك شاهد مؤثر است بر قدرت و فایدهٔ نقد و حاکی است از اهمیت نقش و تأثیر نقادی در ادب. اما مسألهٔ سرقات که قاضی جرجانی با روشن‌بینی و خونسردی انواع آن را بررسی کرده است از مسائل عمده است نزد نقادان عرب. درواقع از خیلی قدیم نقد رایج در نزد ادبا و روات عبارت بود از بررسی در مواردی که مضمون یك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بود که ادباء و روات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می کردند و مضامین آن را بقدما منسوب می‌نمودند. چنانکه یك ادیب معروف قدیم ـ ابو عمرو بن العلاء ـ درباب این نوخاستگان می گفت که اینها انگل دیگرانند اگر خوب بگویند از دیگران گرفته‌اند و اگر بد بگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری برای اصمعی خواند اصمعی آن را بسیار بستود و وقتی دانست که اسحاق خودش آن را گفته است از ستایش آن بازگشت و آن را نوظهور دانست و بی‌اصل. نظیر این قضیه را از ابن الاعرابی هم نقل کرده‌اند که بسا شعری را میستود و بعد که می فهمید

شاعر از قدما نیست ستایش‌های خود را پس می گرفت . می گویند شاعری برای ابی‌عبیده شعری خواند سپس از وی درخواست تا بین این شعر و شعر یك گویندهٔ جاهلی بدرستی حکم کند ، عصبیت را کنار بگذارد و در باب شعر نظر بدهد نه در باب شاعر ، نگوید که این یك شعر عباسی است و آن یك جاهلی ، این یك جدیدست و آن یك قدیم .چون این طرز حکم در واقع داوری بین دو عصرست نه داوری بین دو شاعر[۱۲] . در هر حال ادبا و روات خویشتن را نگهدارندهٔ سنت می‌دیدند و حامی شعر قدیم . از این رو غالباً در باب آن تعصب داشتند . مضامین شعرای نوخاسته را هم غالباً مأخوذ می‌دیدند از شعراء قدیمتر . بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل ابن قتیبه و قاضی جرجانی در باب قدما و محدثین تعصب نداشته باشند و از شاعر شعر خوب بخواهند نه قدمت و سابقه . نقد ادبا غیر از ملاحظات راجع بسرقات غالباً لغوی بود ، یا مربوط بـه بیان و بدیع . درواقع ادباءِ شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه می کردند برای نحو یا لغت . این نیاز باستشهاد شاید گه گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از خود یا دیگری بیك شاعر قدیم منسوب بدارند . اما چون صحبت از سندیت بوده است و اعتبار غالباً هم آنها را وا می‌داشته است کـه در صحت انتساب شعر بیك شاعر دقت نشان دهند و حتی وسواس . از ین روست که ابن سلام در طبقات الشعراءِ خویش مکرر یاآوری می کند که راویان در اشعار قدماءِ دست کاریها می کرده‌اند ، بنام و نشان . چنانکه جاحظ نیز توجه خاصی باین مسألهٔ انتساب دارد. از جمله یك جا از بسیاری اشعاری که روات ساخته‌اند و بشعرا نسبت داده‌اند یاد می کند و این جعل را ممکن میشمارد و محتمل . جای دیگر شعری را که در آن از رجم و

شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نقل می کند و می گوید اگر این شاعر جاهلی است از کجامی داند شهابی که در آسمان هست قذف و رجم است ؟ در صورتیکه این نکته ازعقاید اسلامی است و این خود نشان میدهد که شعر را دیگران ساخته‌اند و باو نسبت داده‌اند[۱۳] . گذشته ازمسألۀ انتساب نقدادبا گه‌گاه ملاحظات روانشناسی‌هم دارد وحتی زیبا شناسی‌و اجتماعی. چنانکه ابن قتیبه توجه خاصی بمسائل‌روانشناسی دارد خاصه درباب زمینه‌های نفسانی شعر . از جمله یك جا توجه میدهد که شاعران در طبع وقریحه تفاوت دارندیکی مدیح راآسان میگوید و هجابرایش دشواراست دیگری برگفتن رثا تواناست امااز عهدۀ غزل بر نیاید[۱۴] . تفاوت در دواعی‌واسباب نفسانی است که قوت وشدت آنها در اشخاص مختلف است‌واین نکته حاکی است‌ازتوجه‌وی بتأثیر عامل‌روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود ـ حلاوةالنغمه‌ـو اینکه‌زیبایی‌بیان‌بیش‌ازدرستی‌معنی‌نزدبعضی‌از آنهااهمیت دارد نیزحکایت می کند ازگرایش قوم بملاحظات زیباشناسی. همچنین اهمیتی که باصل‌مبالغه داده‌اند ، وحتی‌قول مشهوری که می گوید بهترین شعردروغ‌ترین آن‌است نیز مبتنی است بر اساس تصور زیبایی . درنقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و این نکته جالب است که فی‌المثل قاضی‌جرجانی قرنهاقبل‌ازتن* ـنقاد وحکیم فرانسوی ـ بگوید بداوت کارش آنست که درطبع‌هاخشونت پدید میآوردوهمچنین در ادب ومعانی آن موجدخشونت می‌شود درصورتیکه تمدن در طبع ودر ادب‌موجب سهولت میشود و رقت[۱۵] . این طرز فکر که قرنها بعد درفلسفۀ تاریخ ابن‌خلدون نیز تعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط

---

* Taine, H.

و جامعه .

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه در نقد عربی هست ـ نقد ادبا .
درین نقد که درواقع دنبالهٔسنت نقادان قدیمترست تأثیر فلسفهٔ اهل مدرسه
بارز نیست وشباهت بین بعضی ازین آراء با آراءِ حکما از اتفاق است
یا از یك تأثیر غیر مستقیم اما تدریجی . آیا نقد عربی و اسلامی از
حکمت یونانی تا چه حد تأثیر یافته است ؟! اکنون هنگام آنست که جوابی
باین سؤال داده شود. انتشار کتب راجع بمنطق در بین مسلمین و تأثیری
که حکمت ارسطو از طریق ترجمه‌های کتب یونانی در اذهان متکلمین
اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکماء
یونان در باب فن شعر و بلاغت . چنانکه ظاهراً جاحظ از بلاغت وادب
فرس وروم وهند بی‌بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی در نقد قدامه
ظاهر شد ـ نقدالشعر . این قدامه نصرانی بود که بر دست مکتفی‌بالله
خلیفهٔ عباسی مسلمان شد و ، کاتب بود و اهل حکمت . کتابهایی هم در
علم سیاست وصناعت جدل داشت ومخصوصاً در منطق متبحر بود .وی
تحت تأثیر همین معلومات فلسفی بود که نقدالشعر را نوشت ـ با یك
برداشت تازه از شعر و فنون شاعری . درین برداشت تأثیر فکر
یونانی هست خاصه در شیوهٔ طبقه بندی ابواب و مطالب . البته شعر
عربی ، با جزئیات اقوالی که ارسطو در فن شعر آورده است چندان
منطبق بنظر نمیآمده است و این مشکل را غیر از قدامه و قبل از او
مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند . اما تأثیر ارسطو و
تعلیم او بازدرجای‌جای کتاب هست و بشکلی انکار ناپذیر. ازجمله اهمیتی

که قدامه برای مبالغه قائل شده‌است در شعر، حرف ارسطو را بخاطر می آورد که مانعی نمی‌بیند از اینکه شعرا امور واشیاء را بالا تر یا پست‌تر از آنچه در واقع هستند وصف کنند. همچنین کوششی که قدامه کرده است تا فنون مختلف شعر را از وصف و تشبیه و غزل و نسیب و مرثیه بدو فن مدیح و هجا برگرداند، نیز گویی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که از تمام انواع شعر بیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی. در بعضی جزئیات دیگر کتاب هم نشانه‌هایی هست از تأثیر فن خطابه و چون قدامه با کتب منطق و فلسفه سروکار داشته است این اندازه تأثیر در کتاب او بعید نیست [۱۶] این کتاب و همچنین مطالعات متکلمان و حکماء راجع بشعر و خطابه تأثیر تمام داشت در پیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن درواقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء. بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی، از تأثیر تعلیم ارسطو خالی نیست. واضع و شارح عمدهٔ این تئوری عبدالقاهر جرجانی است با دو کتاب معروفش: اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز. آیا عبدالقاهر جرجانی هم از تعلیم حکماء یونان استفاده کرده است؟ اگر کرده است ظاهراً از طریق کتب ابن‌سینا کرده است و البته بعضی اقوال و تحقیقات وی با آراء ارسطو بی شباهت نیست [۱۷] لیکن این شباهت آن اندازه نیست که حاکی باشد از تبعیت و تقلید. در هر حال تازگی و اصالتی که در دو کتاب عبدالقاهر هست آن هردو را اساس بلاغت و نقد علمی اسلامی کرده است و ازین حیث هم اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز تاحدی یاد آور فن شعر ارسطوست و فن خطابهٔ او. البته بلاغت ادبا که مبتنی بر صنایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود، درمقابل فکر یونانی

عکس العملی تندوخش نشان می‌داد : تحقیر و بدبینی نسبت بـاقوال حکماء. چنانکه ضیاءالدین ابن الاثیر ـ برادرعزالدین که مورخ مشهورست ومؤلف کتاب الکامل فی التاریخ- در کتاب مشهوری که دارد بنام المثل السائر با خود ستایی و گزافه گویی غرور آمیزی که خاص او ـ یا خاص اکثر ادیبانست ـ یك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال حکماء را درباب اقسام معانی بحث‌هایی می‌داند کلی و بی‌فایده که درعمل چندان بکارنمی آید . می گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف باشد نظم و نثر پسندیده انشاء کرده است و شاعرانی مانند ابونواس، مسلم بن ولید ، ابو تمام ، و بحتری هم بی آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته- باشند معانی خوب بوجود آورده‌اند . درینجا می گوید کتاب شفاء ابن- سینا را دیدم که درباره‌ٔ شعر می گوید این امر ـ یعنی شعر- موقوف است برد و مقدمه و یك نتیجه . درحالی که ابن سینا خود شعر میسروده وشك نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظر ترتیب دو مقدمه و بدست آوردن نتیجه نمی‌شده است ویونانی‌ها هم که خود شعر میسروده‌اند هرگز با ترتیب مقدمات بنظم و انشاءِ شعر توفیق نیافته‌اند . چه خوب می‌گوید ابن ابی الحدید که- دررد قول ابن الاثیر و کتابش- دررسالهٔ الفلك الدائر می گوید که وی سخنان حکما را درنیافته است و مغالطه کرده است[۱۸] باری بلاغت اسلامی ، مقارن پایان عهد خلافت ، معجونی بود ازسنت ادباء و اقوال حکماء و متکلمین که عبدالقاهر نظم ابتکاری تازه یی بدان داده بود. سکاکی درمفتاح العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهر و ملاحظات ادبارا نظم دیگری داد و از آنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از اوصورت جامد فعلی خویش را یافت : معانی ، بیان و بدیع[۱۹] . باری

کتاب سکاکی که آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع بعلوم بلاغت رنگ فن خطابه وفن شعر ارسطو وحکماء اسلامی را دارد و این نکته جالب است وآموزنده.

میراث نقد اسلامی- تاحدی تحت تأثیر تعلیم حکماء -نوعی نقد کلاسیك شد. درواقع فلسفهٔ اسلامی اگرهم گه‌گاه از حکمت ارسطویی فاصله گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بر بنیاد یك فکر دیگر نقد تازه یی بوجود نیاورد. الا نقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش از نوع کشف و اشراق. باری غلبهٔ حکمت ارسطو برفلسفهٔ اسلامی تقریباً همگام است با تأثیر ریطوریقا و ابوطیقای او بر بلاغت و نقد مسلمین. آیا این هماهنگی نقد وفلسفه همه‌جا دریك موازات دوام دارد؟

۱۸

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکرفلسفی و فکر نقادی یک واقعیت تاریخی است ازین رو درادب کلاسیك اسلامی ـ فارسی وعربی ـ چون اهل نظرتقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند درنقد ادبی هم نه مکتب‌های تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی. آنچه‌دارند میراث عربی است بارنگی از تعالیم ارسطو، فقط نقد صوفیه رامی‌توان بر آن افزود که بی شباهت بنقد نوافلاطونی نیست هر چند بعیدست که از آن متأثر شده باشد. با اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقدو فلسفه امریست قطعی، و غیراز یونان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه می کند وامثال. درادب‌اروپا این هماهنگی چندانست که درمقابل هریك ازادوار و مکتب‌های فلسفی یك مکتب یا یك دورهٔ نقد ادبی را می‌توان نشان داد. با اوصاف و مختصات مناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی.

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست، فلسفه و ادب مسیحی که با

انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك یونان و روم آغازشد- در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون وسطی‌خوانده‌اند و عهدظلمت[1]. درست است که هنوز بسیار کشفیات وشاید تحقیقات طولانی لازم‌است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه وحکمت این قرون وسطی را ولوباجمال بیان کرد[2] لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین‌عقل وایمان ، بین علم و کلیسادرواقع شغل‌عمده‌بوده‌است برای حکمت این ایام-اسکولاستیك. چنانکه ادب و هنرهم غالباً همین هدف را پیروی می کرد - : خدمت کلیسا . درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجودآمد ، درست است که کومدی الهی دانته ✿ ، قصه‌های چاسر✿، و منظومهٔ نی‌بلونگن✿ را اروپا باین قرون تاریك مدیونست اما کلیسا روی‌هم رفته باشعروادب‌میانه‌یی‌نداشت. وی‌موزها ✿- آفریدگاران هنر یونانی - را ازمعبد قدس خویش رانده بود وحتی گه‌گاه شعر را غذای شیطان‌می‌خواند ومایهٔ‌گمراهی‌وتباهی[3]. اگرهم ازشعر و ادب دم می‌زد شعروادبی را می‌خواست که مثل تئولوژی باشد - دنباله‌رو کلیسا.فلسفهٔ اسکولاستیك با روح نقادی سازش نداشت از این رو در نقد ادبی کار قابلی درین دوره انجام نشد . اسکولاستیك درتعمق واستغراق قوی‌بود و در نقد و داوری ضعیف . اجتهاد شخصی که اساس هرگونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به‌قول حجت -کلام‌استاد . وقتی بحثی درمیان می آمدهر کس بانگ استادگفته‌است[4] برمی آورد هرگونه

✿ Dante ✿ Chaucer ✿ Nibelungenlied

✿ Muses

صدای اعتراضی را خاموش می‌کرد . این استاد مطلق ارسطو بود که حکمت اسکولاستیك او را با افلاطون مثل یك جبار خودکامه تعظیم می‌کرد وحتی تقدیس . جایی که صحبت ازقول حجت درمیان می‌آمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی هم اگر بود عبارت میشد از تجلیل قدماء یاتحذیرازتأثیرسوء اقوال مشرکان . آباء کلیسامخصوصا دراوایل این دوره نگرانیشان بیشترازین بابت بودکه مطالعهٔ آثار قدماذوق دینی را درمردم تباه نکند اما دراواخر این دوره توجه خاصی میشد به‌قدما و بلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس ـ که اروپا مطالعهٔ آثارقدما ومعرفت ادب و فرهنگ عهد شرك را دوباره از سرگرفت ـ از روح نقادی در آن سرزمین نشانهٔ قابلی ظهور نکرد .

این رنسانس تجدید حیاتی بودکه اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلیعهٔ تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب‌عهد شرك کشانید ـ: حکمت وادب یونان ورم. تحقیقات ومطالعات هوما نیست‌ها در ادب قدیم و یك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل شد تدریجاً اندیشهٔ متفکران این دوره را از نفوذ اسکولاستیك و کلیسا آزادکرد . دراخلاق طریقهٔ اپیکوریها و رواقی‌ها تجدید شد ودرعلم گرایش بحکمت تجربی . هنرمندان بزرگ ایتالیا ـ لئونارد وداونچی * میکلانجلو * ورفائل * ـ ذوق زیبایی را پرورش دادند وتعالی. چنانکه هومانیست‌ها هم مناسب با حکمت تازهٔ رنساس نقد تازه‌یی بوجود آوردند ـ مخصوصاً نقد متون ونقد لغوی را. نه فقط ایتالیایی‌هایی امثال وارچی * وکاستل وترو * درشرح آراء قدما

---

* Leonardo Da Vinci * Michelangello * Raphael
* Varchi * Castelvetro

راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس* هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد. ادب کلاسیك اروپا حاصل این نقد و این طرز فکر شد: ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر*، کرنی*، راسین*، شکسپیر*، و درایدن* را بلند آوازه ساخت. این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما، پیروی ازادب یونان و رم. باآنکه در کلام‌شکسپیر، در کلام مولیر، وحتی در کلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیك قواعد و اصول ارسطو راهم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند. در دوره‌یی که فرنسیس بیکن ودکارت اندیشه غربی را از یوغ ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیك تحت تاثیر رنسانس بارسطو و فن شعر وی‌همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست. نقداین دوره‌در واقع دنباله‌یی بود ازحکمت رنسانس وحکمت بیکن* ودکارت*هنوز درآن تاثیری نداشت. نقاد بزرگ عصر نیز در این‌دوره بوالو* بود، در فرانسه. بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما. البته وی تاکید می‌کرد که باید بقواعد و سنن قدما- خاصه فن شعر ارسطو- گردن نهاد اما یاد آوری میکرد که این‌کار باحترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است. درست

---

* Erasmus * Moliere * Corneille
* Racine * Shakespeare * Dryden
* Bacon,F. * Descartes * Boileau

است که جز حقیقت‌هیچ‌چیز زیبا نیست[۵] اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصا ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیک بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراك . از این رو بامطالعهٔ آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر می‌توان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی از قدما و اصول آنهارا پیش‌از بوالو ، و قرنها قبل‌از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیر آن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود ــ در انگلستان و آلمان. از جمله الکساندر پوپ* شاعر انگلیسی نیزچندی بعداز بوالو تقریبا همین اصول را تبلیغ کرد ــ در رساله منظومی که دارد راجع بنقد[۶] . در آلمان گوتشد* آخرین مدافع مهم بود برای ادب کلاسیک و مخصوصا ادبیات فرانسه. وی که از تاثیر آراء لایب‌نیتس* و ولف* برکنار نبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن‌خطابه ، و درباب زبان . درفن شعر مخصوصاً تحت‌تاثیر بوالو بود ومثل‌او معتقد بود که درشعر و نمایش باید از هرآنچه باورنکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون اموری که بحقیقت نزدیک است نگشت . آراء اومناقشاتی برانگیخت چنان که در آلمان هم‌مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما و متجددان معرکهٔ گرم یافت . بعلاه تدریجا حکمت‌های جدید در آثار و افکار اهل ادب هم‌شروع کرد بتأثیر. قرن‌هیجدهم‌ـ قرن روشنائی‌ـ بنا کرد بتحقیر سنت‌ها هرچه بانقلاب فرانسه نزدیک‌تر میشد این تحقیر اوهم بیشتر شدت

---

* Pope, A. * Gottsched. * Leibnitz
* Wolf

میبافت . نقد این دوره از حکمای اروپا فکر های تازه آموخت و حرف‌های تازه. از تامس‌هابز✿، جان‌لاك✿ و کند یاك✿ آموخت که بیشتر بحس و تجربه تکیه کند و از دکارت✿ و لایب‌نیتس✿ یادگرفت که بحکومت عقل چگونه گردن نهد. ویکو✿ حکیم و نقاد ایتالیایی بآن‌یاد داد که قضاوت زیباشناسی هم مبنای یک نوع معرفت است که بامعرفت استدلالی و تجربی بی‌تفاوت دارد و بدینگونه در هنر همه‌جا نمی‌توان تسلیم قضاوت‌های مقبول شد و تسلیم سنت ها . شک در ارزش سنت‌ها صاحبنظران این عصر را تدریجا کشانید بمخالفت با آنها. یکنوع خودآگاهی و هشیاری اجتماعی نتیجه این فلسفه‌ها شد که شاعران و نویسندگان عهد را وا داشت بمبارزه برای عدالت ، برای خیر و برای حریت . ولتر بالبخند زهرآلود خویش ادبیات این دوره را رنگ خاصی داد- رنگ مبارزه . بدین گونه عهد روشنگری ، شعر و هنر را بازندگی مرتبط یافت و آن بینش اشرافی کلاسیک که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست میخورد . دیدرو✿- نویسنده دایرة- المعارف - باطرز فکر حسی و تقریبا مادی که چاشنی شک نیزداشت کوشید تا نقد و ادب را در خدمت جامعه درآورد و در خدمت جامعه درآورد و در خدمت اخلاق. لسینگ✿ نویسنده و نقاد آلمانی هم که حریت فکر و استقلال رای خویش را در نقادی مدیون دیدروست، در مبارزه باتقلید و تبعیت از قدما و از مکتب کلاسیک فرانسه توفیق

✿ Thomas Hobbes ✿ J. Loke ✿ Condillac
✿ Descartes ✿ Leibnitz ✿ Vico ✿ Diderot
✿Lessing.

و شهرت تمام یافت . قبل از وی یک نقاد عهد روشنگری نامش وینکلمان✿ باین‌نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت‌و احوال‌جامعه . این‌افکار ، که در‌تحول مبانی نقد ادبی تاثیر قوی داشت ، تا حدی حاصل حکمت‌هایی بود که در اروپای آن عهد ، رواج و قوت گرفته بود . وینکلمان سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستانی و همچنین عظمت متعالی‌آن را زاییده‌آزادی میدانست که نزد قوم سنت بود ، وهمان را ایده‌آل هنری میدانست. چه فکری ازاین روشنتر می‌توانست با ایده‌آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد؟ همین طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می‌کرد بیک معرکهٔ سخت برضد ظلم و خرافات . ولتر✿، روسو✿، وشیلر✿هم قهرمانان این طرز فکر بودند که انقلاب فرانسه در واقع لبیکی بود بدعاهای کفر آمیز آنها. بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب کبیر شد با هدف های آزادی جویی و بورژوا پروری خویش اما در آلمان یك نظام فکری انقلابی وبی سابقه بوجود آورد که یك قرن بعد تقریبا تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون شد[۷] و تائیرش در فلسفه اروپا از تاثیری که انقلاب کبیر در تاریخ اروپا داشت کمتر نبود . بله صحبت‌ازفلسفهٔ‌کانت‌است حکیم آلمانی که‌حکمت اوعبارتست‌از نقدعقل نظری ، نقدعقل عملی و نقد قوهٔ حکم . نفی جسورانهٔ الهیات عقلی‌این فکر نقادرا باین‌نتیجه رسانیده بود که جز‌باخلاق وایمان تکیه نمی‌توان کرد و بدینگونه کانت ازطریق استدلالات عقلی بهمان جایی رسید که

✿Winckelmann ✿ Voltaire ✿Rousseau'J.J. ✿ Schiller ✿ Kant

ژان ژاك روسو رسیده بود ـ از طریق ذوق . این نتیجهٔ انقلابی بود ، که منشاء مکتب رمانتیسم شد چنانکه نظریهٔ مشهور هنر برای هنر هم تاحدی بر فلسفهٔ نقادی کانت مبتنی بود که قضاوت هنری را از هرگونه علاقهٔ عملی منزه می‌دانست. باری فلسفهٔ کانت در تمام افکار فلسفی بعداز او تأثیر بخشید . شیلر وگوته✿ ـ دو شاعر بزرگ آلمان ـ از آن فلسفه بهره بردند. بتهوفن✿ کلام او را درین باب که در عالم دو چیز شگفت هست آسمان پرستاره در بالای سر وقانون اخلاق در درون ضمیر انسان، با اعجاب وتحسین یاد می کرد. بعدهم هگل✿ و کارلایل✿ مدیون او شدند هم ویلیم جمس✿ و برگسون . صدای او ـ که درالهیات همه چیز را جز اخلاق واحساسات رد می کرد ـ در ادب البته بی انعکاس نمی ماند و رمانتیسم عبارت بود از این انعکاس.

مکتب رمانتیسم در حقیقت نوعی عکس العمل بود در مقابل فلسفه‌های جزمی و تعقلی رایج در عهد روشنگری و می‌خواست تحت تأثیر اقوال کانت وروسو اتکاء بر وجدان واحساسات را در برابر «تعقل خالی ازروح » روشنگران توصیه کند. این طرز فکر که در دنبال بحران انقلاب کبیر وهذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل یك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچك ینا بود در آلمان . درواقع دراین شهر مقارن آخرین سالهای عمر کانت بود که این طریقه رونق یافت ورواج . در آن سالها شیلر دراین شهر درس تاریخ می گفت فیخته وشلینگ درایدئالیسم خوبش غوطه می‌خوردند ، هگل

✿ Goethe ✿ Bethoven ✿ Hegel

✿ Carlyle ✿ James,w.

بتأمل درفلسفه خویش اشتغال داشت وفریدریش شلگل* با دوستان ادبی خویش نهضت رمانتیسم‌را بنیاد می‌نهاد . این مکتب عشق به‌طبیعت و تأملات دینی رابمنزلهٔوسیله میشمرد برای‌نیل انسان به‌نامحدود . بعلاوه قدرت زوال یافتهٔ کلیسا وعظمت سپری شدهٔ عهد فئودال را رنگ‌افسانه می‌داد وبچشم حسرت وشوق می‌دید. درمدتی کوتاه ـ تحت نفوذفلسفه کانت، فیخته* وشلایرماخر*، رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه‌جا تقریباً جای مکتب کلاسیك را گرفت . در فرانسه کسانی چون شاتوبریان*، ومادام‌استال آن‌را استقبال کردند و درانگلستان امثال‌شلی، وبایرون*. چنانکه بزودی درایتالیا ، اسپانیا ، دانمارك ، ولهستان هم طرفداران جدی یافت، وپرحرارت. چیزی که رمانتیسم توصیه می‌کرد مخصوصاً عبارت بوداز ترك پیروی ازقدما ، کنار نهادن سنت‌ها و قیود بیفایدهٔ قراردادی ، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم ، بیقیدی بآنچه کلاسیك‌ها نامش‌راعقل نهاده بودند. توجه باخذ مضامین ازاقوام دیگر، شمالی‌ها ومخصوصاً شرقیها . این گرایش بشرق رنگ خاصی به‌نهضت رمانتیسم داد . شلگل که خود پایه‌گذار رمانتیسم بود بمطالعات شرقی خاصه هندی علاقه داشت . گوته بشرق خاصه‌ایران بچشم اشتیاق‌وعلاقه می‌نگریست . بایرون ولامارتین‌نیز ازتأثیرشرق زدگی در تاب بودند . این یك جلوه ازبیماری رمانتیسم بود . جلوهٔدیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی . شلایرماخر ـ یك‌فیلسوف رمانتیك ـ حتی اخلاق‌خویش را براساس‌اوصاف

---

*Schlegel, F. von *Fichte *Schleiermacher

*Chateaubriand *Shelley *Byron

فردی می‌نهاد. رمانتیسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود و حدود کلاسیك. این مکتب که تحت تأثیر فلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یك مکتب نقد هم شد ـ نقد رمانتیك. از نقادان آن مکتب بوده‌اند در انگلستان ولیم هزلیت✿ و چارلز لمب✿ و در فرانسه ویلمن✿، وسنت بوو✿. با تفاوتهایی که در بیانشان هست و در دیدشان. ولیم هزلیت با آنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی و شخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحون است از نکته سنجی‌های لطیف. بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبول است و معتبر و با تمام عیب‌هایی که بر او می‌گیرند وی را هنوز مهمترین منتقد عصر خویش میشمارند. چنانکه چارلز لمب هم نقدش ذهنی است اما آکنده از لطف وظرافت. هدفش گویی در نقد آنست که هم خواننده‌اش لذت ببرد و هم خودش ^۸. هیجانها و خیال پروریهایی که در نقد او هست با ذوق و ظرافتی که دارد وی را در نقادی توفیق و قبولی تمام داده است و او را بدرستی صدای واقعی رمانتیسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس. اما در فرانسه نه نقد ویلمن رمانتیسم خالص است نه طریقه سنت بوو. نقد ویلمن مخصوصاً متاثر است از شاتوبریان و مادام دو استال✿. با اینمه نقدیست عینی، تاریخی و تطبیقی. می گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دور از هرگونه شور وشوق، دور از هرگونه شائبه وعلاقه. باید قضاوتش راجع باشد

✿ W. Hazzlitt ✿ Ch. Lamb ✿ Villemain

✿ Sainte — Beuve ✿ Mme de Stael

بهنر و استعداد نویسنده نه راجع بعقیده و طرز فکرش . اما سنت‌بوو در احوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجا می‌آورد ، چنانکه نقدش چیزی میشود از نوع تاریخ طبیعی-تاریخ طبیعی اذهان و افکار. تازگی شیوهٔ نقدا و درین است که در شناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر دارد و بدینگونه نقد در نزد او از تحقیقات زیباشناسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی میگراید از کلی بجزئی کشانیده میشود و از جمع بفرد[۹] . همین نکته است که نقد اورارنگ خاصی از رمانتیك میدهد . بعلاوه این شیوه کمك موثری است در فهم اثر و تمتع و التذاذ از آن . میگوید نقادکسی است که خودش میداند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد که چگونه قرائت کنند. ذکری از مشهورترین آثار این‌نقادان در اینجا ضرورت ندارد از آنکه مرادم فقط اشاره است بشیوهٔ نقد آنها و تاثیری که از اندیشه‌های فلسفی متداول دارند .

غوغای رمانتیسم تدریجاً در جار وجنجال فلسفه‌های گونه‌گون و مکتب‌های ادبی قرن نوزدهم خاموش شد . این قرن دوران جوشش و پیدایش بود – در فلسفه و در ادب . آراء کانت از همان اوایل‌این قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های فلسفی شد . هم شوپنهاور بدبینی خود را از آن ساخت هم هگل جدل خویش را . بعلاوه نقد سختی که او بر عقل نظری و تحقیقات مابعدالطبیعه وارد کرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب‌های جزمی. از اینجا بود که شك‌فلسفی، واعتقادبه‌نسبیت‌احکام باز احیاء شد . کانت که ارزش قضاوتهای عقل نظری را در باب ذوات نفی میکند حکم ذوقی – استتیك* – را عبارت می‌داند از قضاوتی

* Esthetique

عاری از شائبه منفعت . نزد اوحکم راجع بزیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی آلوده‌شود دیگر یك حکم خالص ذوقی نیست و از حیث ادراك زیبایی ارزش ندارد . بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی ، درخود آن و نه در خارج . درواقع همین فکر کانت بود که کوشید هنررا ازهر قیدی برهاند ، آن را ببازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر » . این مکتب درپایان عهدرمانتیسم یك‌چند طرفداران جدی‌یافت که مدعی بودند یك اثر ادبی نه‌اخلاقی‌است نه خلاف اخلاق ، یا خوب نوشته شده است یا بد . توصیه‌میکردند که شعر باید ازهرگونه تمایلات اجتماعی و اخلاقی برکنار باشد . حتی تاکید می کردند که هیچ‌چیز واقعا زیبانیست‌بجز آنچه در آن سودی و فایده‌یی نباشد . هر آنچه سودی و فایده‌یی دارد زشت است از آنکه حاکی است از یك حاجت‌انسانی وحاجت‌های‌انسانی همه پست است وزشت . طرز فکر پیروان این‌مکتب بیش‌وکم چنین بود. تئوفیل گوتیه✿ ولوکنت‌دولیل✿ درفرانسه‌منادی این‌فکر بودند والترپاتر✿ و اسکاروایلد✿ درانگلستان. عکس‌العمل آن نیز ـ مثل اصل فکر ـ ناشی از یك فلسفه بود . بله ، از آراء فیخته‌که یك تن از شاگردان‌کانت بشمار است‌بعلاوه از میراث افکار سقراط و افلاطون . در واقع تامس کارلایل مورخ و محقق انگلیسی از نظریه‌فیخته✿که وجودانسان را عامل عمده میدید درتجدید احوال‌و ادامه عالم ، فکر قهرمان پرستی و قهرمان جویی خویش را بوجود آورد که « انسان برتر »نیچه بعدها یك کودك ضایع شدهٔ آن

✿ Theophile Gautier ✿ Leconte de Lisle

Walter Pater ✿ Oscar wilde ✿ Fichte.

قهرمان تلقی‌شد. هنر هم، وسیله‌یی تلقی بشمار آمد که این قهرمان کارلایل❁ را در کار آفرینش و تجدید بنای عالم کمك می کند. جان رسکین❁ ، نقاد و محقق انگلیسی که از افکار کارلایل متأثر بود ، هنر را وسیله‌یی تلقی کرد برای تربیت و ترقی انسان. چنانکه لوتولستوی❁ در پاسخ این معما که هنر چیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. از اینها گذشته نقدی که کانت از عقل نظری کرد میدانی تازه گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحققی هم طرز فکر متافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکته فکر نسبیت را بوجود آورد - یعنی اعتقاد به نسبیت احکام و قضاوتهای عقلی را. این هم یك نوع طرز فکر ایدئالیستی بود که بهر حال واقعیت عینی را بچیزی نمیگرفت. در زیبایی و هنر کسانی که دم از نسبیت احکام می‌زدند مدعی شدند که شعر و هنر بطور کلی نه خوبست نه بد. خوب و بد آن متناسب است با ذوق و ادراك خواننده. از این رو نقد هم در واقع چیزی نیست جز بیان تأثر ودریافتی که برای یك منتقد حاصل شده است از مطالعه یك اثر: امپرسیونیسم. دراحوالی که رنان❁ وبرگسون❁ هم‌در دنبال کانت و کنت❁ ضعف و عجز عقل را در ادراك حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد و قضاوت باین‌طرز فکر - طرز فکر امپرسیونیسم - پناه‌میبردند آناتول‌فرانس❁ وژول‌لومتر❁ درنقادی باین‌شیوه علاقه می‌وزیدند. نزد آنها انسان هرگز از وجود خویش بیرون نمی‌آید و آنچه هم درباب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند یك قضاوت عینی نیست. یك

❁ Th.Carlyle ❁ J. Ruskin ❁ L. Tolstoi ❁Comte
❁ Renan, E. ❁ Bergson ❁ Anatole France ❁ J. Lemaitre

قضاوت عینی نیست . یك سلسله تاثرات شخصی و ذوقی است که رنگ ذهنی‌دارد نه عینی[۱۰] .

بدینگونه امپرسیونیسم در باب حکم ذوقی بنایش برشك بود . نزد آناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی‌نداشت مثل‌کاخی بود که توی هوا معلق باشد . نه آن را برپایه اخلاق می‌توان نهاد نه برجامعه شناسی . از آنکه خود آنها را هم نمیشد علم خواند — بمعنی واقعی لفظ . حاصل آنکه هرحکم که منتقد می کند فقط تاثرات خود اوست و ماجراهایی که روح او دارد درمعرکهٔ آثار و شاهکارها . از این رو قضاوت او برای دیگران نه اعتبار دارد و نه صحت . در ورای این طرز فکر ، نظریه استقلال هنر که در واقع از مباحثات کانت حاصل میشد مدافع سختی در وجود کروچه یافت ✿ . بند تو کروچه منتقد وحکیم ایتالیایی که اندیشه کانت را شکلی کاملتر داد وکوشید هنر را از اینکه یکباره در دام فاشیسم افتد — و بمنزلهٔ یك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشد — باز دارد . در واقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت . چنانکه باخلاق هم مربوط نیست وآن وظایف که بنام اخلاق وتربیت ازهنرخواسته میشود درواقع نه‌کار اوست و نه‌شایستهٔ او. زیبایی هم امریست ذهنی. چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه. کروچه بااین سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوزرا شروع کرد چنانکه‌کانت هم حتی‌درپیری ازوظیفه یك‌فیلسوف غافل نمانده بود. فلسفه کروچه درحقیقت میوه‌یی بود که ازسرچشمه‌فکر

✿ B. Croce

کانت سیراب گشته بود . اما درخت حکمت کانت پیش‌از آن یك‌میوهٔ زهرآلوده هم‌ببار آورده بود: بد بینی شوپنهاور✿ . در«دنیای همچون پندار واراده» این روح نوحه‌گر همه چیز بوی یاس و ملال می‌دهد . جهان چیست ؟ جهان تصور من است . با این جمله است که مهمترین اثر فلسفی او آغاز میشود. می‌گوید ما هرگزاز برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی‌رسیم . هرقدر بیشتر جستجو کنیم بچیزی نمی‌رسیم مگر الفاظ و خیالات ، که چیزی نیست جز دام فریب‌برای زندگی. اما زندگی چیست ؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیرازدرد ورنج دائم . می‌پرسد مگر دانته شاعربزرگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی‌ما آورده است ؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه‌اش حاصل یك فریب است . فریب عشق که عاشق و معشوق را کور می کند وبدام‌ازدواج می‌اندازد تاآنچه مصلحت نوع است انجام گیرد و دراین راه فرد را قربانی می کند . عشق و غزل وسیله‌یی است که طبیعت بانسان می دهد تا اورا باین دام بیندازد می‌گوید اگر عشق پترارك سیراب میشد نغمه‌های اوهم پایان می‌بافت درینصورت آیا شعر وهنر فایده یی ندارد ؟ چرا از آنکه‌رنج هستی را تسکین میدهدو مارا از امور جزئی و زود گذرد بعوالم کلی و ابدی می کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر وزیبائی از شائبه اغراض و منافع خالی‌باشد . بدینگونه شوپنهاور باز بنتیجهٔ کانت می‌رسد. این‌طرز فکر شوپنهاور ـ وتلمیذاوهارتمان✿ ـ تأثیر کرد در

✿ Schopenaruer, A. ✿ Hartmann

پیدایش یك مکتب ادبی: سمبولیسم.✿ اهمیت خاصی که این مکتب به‌ـ حساسیت و احساس ـ در مقابل ادراك عقلی ـ می‌داد رنگ ایدئالیسم داشت‌وبدبینی آن از نفوذ شوپنهاور بود وهارتمان۱۱. توجه این مکتب برمز و کنایه بعضی شاعران رابه رؤیا وهذیان بد بینانه کشانید و بعدها تحت تأثیر فرضیه‌های فروید✿، منتهی شد به سوررئالیسم : مکتب‌ادبی تازه‌یی مشحون از کابوس‌ها، اوهام، بدبینی‌ها، یاس‌ها و ضعف‌های انسانی. چنانکه نظیر همین تاریك‌بینی‌ها، نزد ریلکه✿ شاعر اطریشی و کامو✿ نویسندهٔ‌فرانسوی‌منتهی‌شد بطرز فکر و تلقی‌اگزیستانسیالیسم✿. همچنین طغیانی که ازین بدبینی‌ها ونگرانی‌ها سرچشمه می‌گرفت‌منجر شد به‌مکتب دادائیسم✿که عبارت بود از یك عصیان تخریب همراه با وقاحت وجسارتی بدبینانه.

جایی که‌شور هذیان‌آلود رمانتیسم وابهام آگنده ازرمز وبدبینی سمبولیسم تدریجاًفرو کش کرد تنهایك پناه‌گاه عمده باقی ماند: واقع‌ـ بینی. سنت‌های فلسفی اصحاب جزم وتعقل همچنان برای نیل‌بحقیقت راه عملی می‌جست. آیاآنسوی حس وتجربه، هیچ چیزحقیقت‌ندارد؟ اگوست کنت‌می گفت پس‌تنهابآنچه متکی برحس و تجربهٔ جزئی است می‌توان تکیه‌کرد. جان استوارت میل ازین بی‌اعتباری عقل واستدلال نتیجه می گرفت که پس حقیقت فقط چیزیست که نفعی دارد: ـ بیشترین نفع برای بیشترین خلق. هربرت اسپنسر بیفایدگی‌مناقشات‌متافیزیك را دستاویزی می کرد برای توجه باحوال جامعه ـ جامعه‌شناسی. وویلیم‌ـ

✿ Symbolism. ✿Freud ✿Rilke.R.M. ✿A.Camus
✿ Existentialisme ✿Dadaïsme

جمس باین نتیجه می‌رسید که درینصورت حقیقت چیزیست که درعمل موجب راحت باشد وسهولت . آیا فکر غربی می‌خواست فلسفهٔ رواقی وابیقوری را تجدید کند ؟ بیحاصلی مناقشات ایدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به‌واقع بینی می کشانید ، بتوجه بدانچه واقعیت عملی دارد. تمام این فلسفه‌های جدید مبتنی بود بریك نوع واقع‌گرایی ، برواقع‌بینی درمعرفت. یعنی اینکه محسوسات وواقعیات عالم وجودشان‌عینی است و مستقل ، ربطی هم بذهن ونفس ماندارد . آنچه ازاین طرزفکر عاید ادب شد عبارت‌بود ازمکتب واقع بینی ـ رئالیسم . در انگلستان این‌مکتب‌ازفلسفهٔ اسپنسر* وجان‌استوارت میل*مایهٔ حیاتی‌می‌گرفت و در فرانسه ازفلسفهٔ اگوست کنت* . در این مکتب نویسنده از بازی با احساسات‌خودو خواننده خودداری‌می کند ومی گذارد تاواقعیت خودش بزبان‌بیاید. بجای آنکه دست‌به‌مکاشفه وابداع بزند بمشاهده‌می‌پردازد و بررسی. این‌شیوهٔ فکر نقدراهم به‌تحلیل‌وتجزیهٔ اثر کشانیدوهم به‌بررسی مآخذ وعوامل‌آن. در روسیه نقدبلنیسکی* وچرنیشفسکی* معرف‌این طرزفکرست ودرفرانسه نقدتن وبرونه‌تیر. رئالیسم مادی‌مخصوصاً‌درنقد بلینسکی‌باوج قوت‌خویش رسید.اما نقداوتمام‌اوصاف رئالیسم راداشت جز بیطرفیش را . بلینسکی درواقع ازجناح چپ پیروان هگل پیروی می‌کرد و می‌خواست که ادب نه تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادار باشد بلکه نیزمروج افکارمترقی وآزادیخواهانه شود. قضاوتهای او در باب نویسندگان وشاعران معاصرش باحدت وقاطعیتی واقع بینانه‌همراه

---

*A.Comte *Belinsky
*Chernyshevsky

بود. پوشکین ✿ را بهترین ترجمان افکار عصر خویش می‌خواند و ورود تورگینف✿ رابعرصهٔ ادب تبریك می گفت . در استفاده ازفکر و ادب اقوام دیگر دقت و روشن بینی را توصیه می کرد . معتقد بود بدتر و زیان بخش‌تر از این چیزی نیست که یك ملت نداند از کی چه چیزی را باید اخذ کند . تعلیم بلینسکی ، بوسیلهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبف✿ دنبال شد که همچنان مروج ترقی بودند و آزادی‌طلبی[۱۲]. بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفهٔ مادی هنر را بخدمت جامعه در میاورد ـ بخدمت آزادی و ترقی‌قوم . اما در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل و اسباب گونه‌گون. تن✿ درواقع طالب نقدیست علمی ، عینی و مبتنی بر جستجوی علل و نتایج شیوه او عبارتست ازاینکه آثارادبی را بمثابه واقعیت هایی تلقی کند که منتقد فقط میخواهد اوصاف و مختصات آنها را بررسی کند و هم اسباب و علل پیدایش آن اوصاف و مختصات را . همانطور که گیاه شناسی بی‌هیچ تفاوت گاه اوصاف درخت نارنج را بررسی می کند و گاه درخت صنوبر را ، گاه خرزهره‌را و گاه درخت قان را. نقد هم مثل گیاه‌شناسی است گیرم نه درباب گیاه مطالعه می کند بلکه در باب انسان و آثار اوست که به بررسی می‌پردازد . وی بانی و مروج نوعی رئالیسم است که ناتورالیسم✿ خوانده میشود ودرنقد نیز بعوامل و اسباب طبیعی توجه خاص دارد . چنانکه در سیر تحول ادب نژاد ، عامل محیط ، و عامل زمان را بیش‌از هرچیز دیگر موثر می‌داند . برونه‌تیر هم که طالب نقد عینی است و علمی باین اسباب و عوامل طبیعی اهمیت بسیار میدهد .

✿ Puskin ✿ Turgeniev ✿ Dobroliobov
✿ Taine, H ✿ Naturalisme

وی در باب تحول انواع وفنون ادبی مطالعات جالب دارد ومی کوشد تا نشان دهد انواع ادبی هم مثل انواع موجودات زنده دائم در تحول و تغییرست ـ درجهت ترقی یاتنزل[۱۳] . نقدتن✿ وبرونه‌تیر✿ بعدها در نقد اهل مدرسه ، ادامه یافت و نقد مبتنی بر متون و تاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات ازآن‌شیوه غالباً استفاده کرده‌اند و پیروی[۱۴] . این سبك نقادی در واقع شیوهٔ التقاطی دارد ، ومعجونی است از انواع شیوه‌ها ومکتب‌ها . نزد لئو تولستوی نقدنشانه‌یی است ازانحطاط‌هنر. ازآنکه‌هنر بسبب حرفه‌یی‌شدنش احتیاج دارد به یك روشنگر و یك بازاریاب . اما آیااین ارزیابی که او از هنر دارد در پرتو جهان بینی عصری و ادراك درست زندگی ـ آنگونه‌که خودش مدعی است ـ انجام شده است ؟ با اینهمه این طرز فکر هم نتیجه‌یی است از جهان بینی تولستوی و از فلسفهٔ او راجع بحیات[۱۵] .

وجود این همه مکتب های فلسفی و ادبی چه چیزی را ثابت می‌کند ؟ هماهنگی بین فلسفه و نقد را . بعلاوه مگر نه هرمکتب ادبی نیز یك شیوه نقادی است ؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌ها که طی نیم قرن اخیر با این مکتب‌های ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتب‌ها و شیوه‌های نقدشان در نقد ادبی ما انعکاس نیافته است . یك سبب اصلی در این امر بی شك اختلاف در سوابق تاریخی و تفاوت در

✿ Taine,H. ✿ Brunetiere,F.

مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایـران و اروپا . اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران ما ، درگذشته ، با فلسفه‌هایی که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتب‌های ادبی و نقادی بوده‌است آشنایی درست‌نداشته‌اند. نه آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش با فکر فلسفی هماهنگی دارد ؟

۱۹

از نقد حال ما

یك شاعر قدیم فارسی زبان ، که خود سازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؟ بااینهمه خود شاعر همین شیرین و خسروش که در آن این‌دعوی‌رامیکند[1] سرشارست ازدروغ‌های‌شاعرانه‌ـ تخیل و مبالغه . نه آیا از قدیم گفته‌اند [2] که بهترین شعر عبارتست از از دروغ‌ترین آن ؟ درست است که نزدیك‌شاعر عرب هم‌بهترین شعری که تو گویی آنست که وقتی آنرا بخوانی مردم‌آن را براست گیرند[3] امانه شعر خود او وبااین‌میزان‌درست‌درمی آید نه‌شعر نظامی‌ماو نه‌شعر هیچ شاعرواقعی دیگر. حتی‌همین‌شعررا که این‌شاعر گفته‌است کسی که می ـ شنود گوینده را براست نمی‌گیرد . آیا معنی این دعوی آنست که پس شعر بی دروغ ممکن نیست ؟ البته که ممکن هست . اما شعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه . آن است که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس ، خلاف

پندار ، و خلاف وجدان خویش نگفته است . اگر هم در آن مبالغه هست‌ودروغ، آنهمه ترجمان واقعی طرز فکر شاعر یا طرز برخورد اوست با واقعیات . این است آنچه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی میشمرم. درینصورت البته آنچه شاعران بتقلید یکدگر گفته‌اند ازین گونه شعر نمی‌تواند باشد. از آنکه تصویر و ترجمان خود آنها نیست ترجمان و تصویر کسانی است که سرمشق آنها بوده‌اند. بعلاوه در مقابل شعر بی‌دروغ نقد بی‌دروغ هم هست. نقدی که حاکی است از فکر و ذوق وشناخت واقعی منتقد نه از یك قضاوت قبلی که منتقد آن را بیان می‌کند تا خودش را راضی کند یا دیگران را. بدینگونه نقد هم ممکن است دروغین باشد یا بی دروغ و آنچه مهم است البته نقد بی‌دروغ است که هم شعر شاعر را بی نقاب می‌کند و هم خودش بی نقاب ظاهر میشود . نقد دروغین نمونه‌اش غالباً مجاملات رایج در بعضی مجلات است یا نقدهای باصطلاح پسافوبی[۴] که هم در بعضی مجلات هست . این نقدی که در مجلات امروز رایج است البته همه‌اش ازیك دست نیست نه همه‌اش پسافوئی است و نه بکلی مبتنی بر اغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است و بافراز و نشیب آن . بعلاوه هنوز نمی‌توان دربارهٔ بعضی قیافه‌های تازه ـ که این اواخر وارد معرکه شده‌اند ـ قضاوت کرد . بعضی ازین قریحه‌های تازه بکار خویش رنگی از آیین روزنامه نگاری می‌دهند ـ ژورنالیسم. همین نکته است که نقد آنها را گرم وتند می کند ، وگه‌گاه حتی‌خشن و بیرحمانه. بعضی دیگر خود را خونسردتر نشان‌می‌دهند و معتدلتر. ازجمله دکتر میترا با وجود گرایش تعصب آلودی که بنوعی رئالیسم داردگه‌گاه قضاوتش با اعتدال توأم است وبا احتیاط. عبدالمحمد آیتی با آنکه ارشاد مآبی

معلمانه نقدش را برای شاعران گران‌می کند وخشن دقتی که درجزئیات دارد قابل تحسین است. محمد علی اسلامی، و مصطفی رحیمی برای نقادی درشعروادب معاصر تجهیزات کافی دارند، ازحیث‌مایه وتجربه. آیا اشتغال بآفرینندگی است که آنها را چنانکه باید بنقد ونقادی وا ـ نمی‌دارد؟ من بعضی اوقات آرزومی کنم که کاش دکتر رضا زاده شفق نقد می‌نوشت: تاریخی واخلاقی اما هرگز دست بشاعری نمی‌زد و ایکاش جمال‌زاده دست ازنقادی ـ مخصوصاً نقد شعر ـ برمی‌داشت و بکارداستانسرایی می‌پرداخت. اما هیهات، هزارنقش برآرد زمانه و..۵ باری وقتی بسیارند کسانی که بی‌تجهیزات کافی دست بنقد ونقادی‌می‌زنند سکوت آنها که‌درین کارصلاحیت دارندنارواست. ازاینها گذشته‌مقدمه‌هایی که‌بعضی‌شاعران بردیوانهای‌خویش‌می‌نویسند، مصاحبه‌هایی که درمجله‌ها وروزنامه‌ها می کنند گه‌گاه نقد پسافوئی‌است ـ یانوعی وراجی. محرك بسیاری ازآنها هم خودستایی وآوازه‌گریست یاکینه جویی: این‌شعررا باید دورریخت آن شاعررا بایدکوبید این‌اثررا باید نادیده‌گرفت. آخر برای چه؟ شاعرمی‌پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده‌ام منتقد می‌اندیشد برای اینکه من نتوانسته‌ام چنان شعری را بوجود بیاورم وچنان اثری را. درست است که این پندار واندیشه را آنها برزبان‌نمی آورندامادردلشان‌غالباًچیزدیگری‌نیست. جزآنکه‌نقاب دروغین یك‌قاضی‌رابرروی‌می‌زنند تا خشم وکینهٔ‌رارنگ قضاوت‌دهندو رنگ‌دقت. اما آنجا که‌نمی‌توانندنقاب‌قضاوت‌را برچهرد اندازند نقاب سکوت را می‌زنند. سکوتی سنگین وزهرآلودکه مثل یك بیماری سرایتگر تمام این مدعیان‌نقادی را فرد می گیرد و تبدیل بنوعی توطئه

میشود ـ توطئه سکوت . این است نقد بازاری که من چندسال پیش در مقدمهٔ نقدادبی آن را ضعیف خواندم و بیمارگونه، و هنوز نقدی است بازاری، دروغین، و نقابدار .

البته رشته‌های حب و بغض و خوف و رجا که منتقد را با معاصران خویش می‌پیوندد کمتر باو مجال واقعی می‌دهد برای نقد درست درباب شاعران و نویسندگان معاصر . درصورتیکه این مشکل درمورد ادب گذشته درمیان نیست . با اینهمه نقد شعر گذشتگان هم آفتها دارد که از آنجمله است تعصب منتقدان ، عادت و تربیت خاص آنها ، و گه‌گاه بیعلمی‌شان و یا کاهلی که در جست‌وجوی مآخذ درست و استفادهٔ از آنها دارند . درباب شاعران قدیم یك مکتب نقادی هست خاص استادان و محققان که من آن را نقد مدرسه‌یی می‌خوانم ـ بعنوان یك اسم . این مکتب شعروادب را بعنوان یك واقعیت می‌نگرد نتیجهٔ تاریخ‌وحوادث آن . گه‌گاه نیزاز تأثیرمحیط و میراث‌سنت هم صحبت می کند ، امافقط در تئوری. درعمل کارش پشت هم انداختن‌روایات تذکره‌هاست با بعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات ، بعلاوه بعضی معلومات کتابشناسی. این نقادان غالباً به‌عامل تاریخ فقط تا این‌اندازه توجه دارند که حوادث زندگی ممدوحان و معاصران شاعررا بی هیچ پیوندی که با حیات شاعر داشته باشد ردیف کنند و ازمحیط فقط تا این حد که احوال مولد وموطن شاعر را از کتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی آنکه تأثیر واقعی این محیط و آن زمانه را در احوال شاعر ـ و مخصوصاً در آثار او ـ درك و بیان‌نمایند . با آنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه، باتاریخ وحتی فلسفه پیوندها داشته‌اند و آشنایی‌ها ، تأثیرآن عوالم در نقد آنها

بدرستی محسوس نیست. نه محمدعلی فروغی باوجود اطلاعی که از سیر حکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام از از آن معلومات استفاده کرد نه رشید یاسمی با وجود توجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را با میزانهای علمی سنجید. چنانکه دکترقاسم‌غنی‌هم- که غیرازطب و ادب با روانشناسی نیزآشنایی داشت - درآنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات خویش برای استفادهٔ در نقد ظاهرنکرد. انتقادات محمد قزوینی درباب شاعران‌گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی‌ولغوی، باملاحظاتی‌دربارهٔترجمهٔ احوال‌آنها. بدیع الزمان‌فروزانفردرسخن‌وسخنوران، وهمچنین‌درتحقیقات‌راجع بمولوی وعطارکوششی کرده است برای آنکه‌این نقد مدرسه‌یی‌را رنگ‌التقاطی دهد. نقد وی غالباً چیزیست بین‌نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یاجمع هردو. این شیوهٔ کار مخصوصاً فایدهٔ عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات. چنانکه مطالعات سعید نفیسی، بدیع‌الزمان و دکتر صفا، روشناییهای‌بسیارافکنده‌است‌برتاریخ‌ادبیات فارسی. همچنین‌از مطالعات م. بهار راجع بتطور نثر فارسی، از تتبعات م، معین درباب تأثیر مزدیسنا، وازتحقیقات دکترصفاراجع بحماسهٔ‌ملی‌نیزدراین زمینه‌فوائد بسیار بدست می‌آید. بعلاوه‌پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی، مطالعات صورتگردرباب اشعار غنائی، واقوال مینوی دربارهٔ شاعران معروف اروپامشحونست از فواید انتقادی. و هنوز درین ادب جای‌کارهاهست وحرف‌ها. خاصه درنقد متون - تصحیح دیوانها - که کاردیبان مدرسه است و شایستهٔ معلومات و حوصلهٔ آنها. با اینهمه

خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری کرده‌اند که تقریباً بازار حلبی سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بینند[۶]. ای کاش دقت و وسواس ادیبانهٔ امثال محمد قزوینی، بدیع الزمان فروزانفر، ومجتبی مینوی، درین کار برای همه سرمشق میشد. باری غیر ازمکتب استادان و ادیبان شیوهٔ دیگری هم در نقد ادب گذشته هست که آنرا باید نقد اخلاقی خواند واجتماعی. شاید درین زمینه نام کسروی بیش از هر نقاد دیگر درخوریاد آوری است که کتابها ومقالاتش آگنده است ازنیش و طعنه برشاعران گذشته: خیام، حافظ و سعدی. دکتر رعدی درخطابهٔورود به فرهنگستان خویش این طرزدید را با بیانی لطیف انتقاد کرده است امابهرحال این نوع فکرباشکال دیگرهم درمطبوعات ما جلوه دارد - گاه با همان تندی وزشتی نیز. ازین گذشته باید ازنوعی نقد دیگرهم یاد کرد که آن را می‌توان نقد روزنامه‌یی خواند یا نقد ذوقی. علی دشتی که این شیوه را پیروی می کند کتابهایی دارد در احوال و آثاربعضی شاعران گذشته - حافظ، سعدی، مولوی، خیام، وخاقانی. اما درین آثارشاعران قدیم جای خود را داده‌اند بخود دشتی: بتصوری که دشتی ازاحوال و آثار آنها دارد و غالبا برپایهٔ تحقیق وافی نیست. نقدی هم که درآنهاهست گه‌گاه نکته‌سنجی‌های لطیف داردو شاعرانه اما غالباً درآگنده است از خیال پروریهای شتابکارانه وچه مایه تفاوتهاست بین این دیدکوتاه با بینش عمیقی که صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام - ترانه های خیام. درین موردنیز - مثل داستان نویسی - صادق هدایت یك سرمشق بی‌بدل است وملامت ناپذیر. آیا شهرت وقبول بعضی آثارطه حسین وعباس عقاد که کتابهایی درنقد آثارابن الرومی، معری

و متنبی دارند[۷] بیشتر محرك دشتی بوده است درنوشتن آن آثار یا تأثر واقعی از آثار این گویندگان فارسی ؟ می‌ترسم طه حسین و عقاد بیشتردروی تأثیر کرده باشند تامثلاً خیام و حافظ. اما نقد وی بهر حال ذوقی است و تأثری. شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلری، جلال آل احمد ومصطفی رحیمی را صورت های آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند ـ نقدتأثری .

اینجا می‌توان پرسید که آیا نقادی درادب گذشته ما سابقه وسنتی نداشته است ؟ البته که داشته‌است . قدیمترین نمونه‌های آن هم‌عبارتست از ملاحظات انتقادی که در آثار شاعران قدیم آمده است : ـ راجع بشعر خودشان یا شعر دیگران. این نمونه‌ها را تاحدی می‌توان یك نوع آثارماقبل‌تاریخ نقدشمرد ـ نسبت بدورهٔ ظهور نقد تذکره نویسان . در هرحال شعرا ـ درایران هم مثل یونان وعرب ـ ازقدیم شعر یکدگررا نقد می کرده‌اند و ارزیابی . اما درواقع نه مثل یك قاضی بلکه همچون یك مدعی . غالباً آگنده ازطعن‌ها و بهانه جویی‌ها ، مثل آنچه‌عنصری وغضائری گفته‌اند [۸] در باب یکدگر و هیچ دست‌کمی از مصاحبه های مطبوعاتی و رادیو ـ تلویزیونی شاعران امروز ما نـدارد . در ادب گذشته ازین‌گونه قضاوتهـا و اظهار نظرها بسیارست و بعضی از آنهـا معروف هم هست مثل اظهارنظر مجدهمگر در باب خودش و در باب سعدی و امامی [۹]. لازم نمی‌بینم از نقدشاعران نمونه‌های دیگر نقل کنم‌از آنکه جای دیگر بتفصیل درین باب‌سخن گفته‌ام [۱۰] . بعلاوه ، اینجانـه صحبت ازتاریخ‌نقد ست نه‌ازتاریخ شعرفارسی . اما باید ازنقدتذکره‌ها درینجا یادکرد ، که چیزی نیست جزتعارف‌های لفظی یا ایرادهای ملا

نقطی . یا شعرارا تمجید بیجامی کنند وتحسین یا بر آنها ایرادها دارند یکنواخت‌ولفظی. تذکرهٔ‌لباب‌الالباب‌تمامش‌مناسبات لفظی و بدیعی‌است درتعریف شاعران و بهمان سبك وشیوه‌یی که تذکره نویسان عربی‌زبان داشته‌اند : ثعالبی وباخرزی . ازاسم ونسبت شاعران مناسبات می‌سازد لفظی و غالباً قضاوت دربارهٔ شاعران را بهمان مناسبات مبتنی می کند. ازفیروز مشرقی که صحبت می کند می گوید برلشکر هنرفیروز بود و وقتی سخن از شهید بلخی است می‌نویسد شهید شاعـری شهد سخن ، وشاهد کلام‌بود. خسروی‌سرخسی‌را‌مالك‌ممالك‌سخن‌می‌خواندوعنصری را عنصر جواهر هنر . درست است که گه‌گاه هم از مطبوع و مصنوع سخن می‌گوید وهمچنین از انتحال وسرقات اما نقد اوغالباً یکنواخت است و مجامله‌آمیز[11] . در تذکرهٔ دولتشاه گرایش‌بنقد صریح وروشن بیشترست هرچند وجود مسامحات واشتباهات بسیار ارزش زیادی‌برای آن باقی نگذاشته است . در تذکره‌های عهدصفوی این قریحهٔ نقادی بارزتر است و آذر بیگدلی که در پایان این عهد کتاب خویش را تألیف کرده است نقادی سختگیر بشمار آمده‌است با لقب آذردیر پسند. تذکره‌هایی هم که درهمین ایام درهند تألیف شده است تاحدی‌گرایش بنقادی نشان می‌دهند . البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است وتأثری اماحاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که در کتاب معروف شعرالعجم آمده است ـ تألیف شبلی نعمانی . این کتاب البته از حیث دقت وتحقیق‌با کتاب‌ناتمام سخن‌وسخنوران تألیف بدیع‌الزمان‌بشرویه- فروزانفر ـ قابل مقایسه نیست اما هر دو کتاب کمال تذکره نویسی فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیر . مـزیت عمدهٔ هردو

کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان داشته‌اند در استفاده ازمیراث بلاغت و ادب عربی . بدیع‌الزمان بیشتر بآراءِ سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد[۱۲] در صورتیکه شبلی مأخذش‌درین موارد اقوال امثال ابوهلال عسکری است، وابن رشیق قیروانی وثعالبی[۱۳]. درواقع همین میراث بلاغت وبدیع اسلامی است که درخارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید وطواط، نظامی عروضی، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است . اینکه سخن وسخنوان ناتمام‌مانده است‌البته مایه تأسف‌است اماشعرالعجم‌هم که تمام شده است بسخنوران معاصر وحتی متأخرتوجه نکرده است . قسمت آخر کتاب یك‌ارزیابی دقیق ومحققانه‌است راجع بشعر وشاعری فارسی باتحلیل لطیف‌روشنی ازانواع و گذشته‌های آن[۱٤] . نقدی که شبلی‌درین کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه ، که یك تربیت علمی آن را قوام‌بخشیده است وقوت. با اینهمه دریغ است که وی این قریحهٔ‌نقادی را دربارهٔ شاعران معاصر ومتأخربکارنبرده است . درحقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه در باب معاصران ومتأخران در آن هست خیلی مهمترست تا آنچه راجع بگذشتگان دارد وپیشینیان. با اینهمه اقوال تذکره نوبسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون‌است ازاغراض ومسامحات . بله ، سایهٔ پسافوهمه جا در نقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی درتذکره‌های قدیم . درآتشکده و مجمع‌الفصحا مکرر نویسندگان‌درصحبت ازمعاصران بدوستی‌وآشنایی خویش با آنها اشاره کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است[۱٥] . آیا همین حق‌صحبت‌سبب نشده است که آذر دیرپسند

قسمت زیادی از دیوان صباحی وهاتف را در تذکرهٔ خویش نقل کند و حتی هاتف راثالث اعشی وجریر بخواند وتالی انوری وظهیر؟ بعلاوه ماجرایی که برای فتح‌الله‌خان شیبانی رخ داد درمجمع‌الفصحا[16]، که شعر او را مولف ظاهرا بتحریك واغوای سپهر بیکشاعر قدیم‌منسوب داشت نمونه‌یی است ازحبّ وبغض تذکره نویسان درحق معاصران. آیا تذکره نویسان قدیم هم - تقریباً مثل تذکره نویسان امروز ـ سنت داشته‌اند که از بعضی‌شاعران‌معاصر بخواهندتاخودشان هرچه می‌خواهند راجع‌بخود بنویسند وآنها نیزهمه را همچنان در تذکرهٔ خویش درج کنند ؟ مخالفان راهم یابکلی بسکوت برگذار کنند یا باطعن وتغافل‌نام ببرند، وباختصار. درتذکره‌های فارسی امروز این یك شیوهٔ رایج‌است وکه می‌داند که این‌خود یك‌سنت‌قدیم‌نیست ؟ بعلاوه‌این نیزخود نشانی است از ضعف وانحطاط نقد ادبی درروزگار ما ـ که غالباً بازاری‌است و پسافوئی . درست است‌که امروز علاقه بنقد درست زیاد است امـا نقد درست زیاد نیست آنچه هست غالباً نوعی وراجی است یا هتاکی رواج و انتشار چنین نقدی هم درمجلات ما درحقیقت سببی ندارد جز ناایمنی ادبی وجزلذتی‌که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران. اگرچه درین نقدها نیزگه‌گاه شور وصمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض که‌هست‌محیط‌نقادی آلوده است‌ومسموم. شاعران درمقدمه‌هایی که بردیوان خویش می‌نویسند یامصاحبه‌هایی که دربارهٔ دوستان‌خویش می‌کنند می‌کوشند تاتمام جریانهای مهم شعر معاصر رابنحوی‌منسوب بخویش کنند واگرنشدآن را محکوم می‌کنند ومنفور . ناشران مجله‌ها و نشریه‌ها دارند مخصوص نقد وانتقاد ، و درآنها تمام آثاری را کـه

بنحوی با منافعشان سازگار نیست می کوبند و ازمیدان خارج می کنند[۱۷].
مجله‌ها برای گرمی بازار خویش مدعیان را بجان‌هم می‌اندازند و وامی دارند به‌هتاکی و بدزبانی . اسمش راهم نقد می گذارند و بررسی ادبیات معاصر . شك نیست که نقد نوهم بموازات توفیقی که شعر نو یافته‌است بوجود آمدنی‌است ولازم. اما شعر نو ـ حتی آنجا که بیك هذیان‌واقعی شباهت دارد ـ شعریست بی‌دروغ ، وبی‌نقاب . کجا رواست که‌نقدآن نقدی باشد دروغین ونقابدار . با اینهمه نقدامروز ما اگرهنوز ناتوان و بیمار گونه است گناه ازکسانی است که دکانداری و بدزبانی هجوسرایان راهم بحساب نقد می‌گذارند یا ازنقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه دارند تا بررسی حقیقت . گمان دارم درقیاس باگذشته بتوان گفت که آنوقتها ذوق نقد نزد صاحبنظران ضعیف تربوده است اما وجدان نقد قوی‌تر واکنون حال برعکس شده است .

۲۰

نو آوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً ازانقلاب مشروطه‌درزندگی و در فرهنگ ایران آغازگشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت‌گرفته است که‌هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باور کنند درین‌زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است ـ عصر سبك نوو عصر شعرنو . در واقع در دنبال شبح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب‌مسلمین را تقریباً همه‌جا مرعوب و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق راگرفته است‌همه جا همراه است با نهضت‌های حرّیّت‌طلبی و وطن پرستی کـه انعکاس آن از نیم قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است . آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که‌بر ضعف وانحطاط ادب‌گذشتهٔ مانوحه میخوانند باین سوال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشودکه این بدبینی‌رامی-تواند تقویت‌کند. باینهمه عصر ما دیگر آن‌اندازه هشیاری یافته است که میراث‌گذشته‌اش را یکسره ضایع و بیفایده نگذارد. ایندوره‌باوجود

ابتذالهاو بی بند و باری‌هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیك فارسی را تجدید نخواهد کرد ، باگذشته خویش ارتباط دارد ـ ارتباطی خود آگاه که البته‌بی ثمر نیست. وما اگرهم در قبال عظمت غولهای کلاسیك آدمهایی کوتوله بنظر آئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم که بردوش غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه را غول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر از آنرا. بااینهمه شعر و ادب ما تاوقتی دربند غنای میراث گذشتهٔ خویش گرفتار باشد نمیتواند بادیدهٔ واقع بین دنیای‌امروز را درك کند. البته مبالغه‌است اگر گفته شود غنای گرانبار این میراث گذشته ممکن است امروز راه ابتکار راسد کند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان‌دادن قدرت ابتکار برای یك‌شخص جاهل بمراتب آسان‌ترست تایك شخص‌عالم . البته‌قطع ارتباط باگذشته کاریست ابلهانه اما تعصب در بازگشت بآنهم کمتر ابلهانه‌نیست. بعلاوه هیچ تحولی نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این‌است که گذشته وحال دنباله هم واقع شوند وحدومرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند. شعرامروز بایدبی آنکه بکلی‌ازدیروز جدا شود ضرورت وجود خودرا درك واثبات کند وخود را بصورتی درنیاورد که ضرورتی برای‌وجودش حس نتوان کرد .

در هرحال تحول اجتماعی نیم‌قرن اخیر مایك رنك تازه بشعرو ادب داده است ـ رنگ غربی . این رنگ تازه تا وقتی حکایت تسخیر تمدن‌فرنگی[1] باشد ـ ونه‌غرب‌زدگی[2] ـ نه مایه‌نگرانی‌است نه‌مایهٔ‌نومیدی. هم‌آهنگی با دنیاست ونشانهٔ پیشرفت که در آن چیزی زیان‌آور یاخلاف انتظار نیست . بعلاوه درگذشته ـ گذشته‌های دور ـ همین حدیث‌باشعرو

ادب عربی بوده است و با شعرای عرب . فارسی زبانان یك دو نسل قبل از رودکی نه فقط قافیه و عروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از فکر و بیان شاعران عرب هم الهام میگرفته‌اند . تقلید از ادب عربی شعر گویندگان فارسی زبان را نوعی تشخص میداده است و شاید نوعی تجدد . غیر از قرآن و حدیث که دو سرچشمهٔ عمده بوده است در تمام ادب اسلامی ، شعر کسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابوفراس و معری ذخیره‌یی بوده است برای شاعران ما - که از عنصری و منوچهری گرفته تا انوری و سعدی و حافظ به‌شاعران عرب مدیون شده‌اند و مرهون[۳].
با اینهمه درینکار هم تاحدی سرمایه‌یی را که وقتی بادب عربی داده‌بودند پس میگرفته‌اند با سود و بهرداش. که میتواند نفوذی را که ادب فارسی از حیث معنی -در شعر و ادب قدیم عرب داشته اسب نادیده بگیرد یا کم اهمیت؟ در قضیه تأثیر و نفوذ امروز هم گویی ادب شرقی باقتباس از شعر غربی آنچه‌را در گذشته از عهد رنساس تا رمانتیسم باروپا بخشیده‌است بازپس میگیرد - و شاید هم با سود و بهرهٔ برسری. البته یك وقت الفرد دو موسه ، لامارتین ، وویکتوهوگو الهام بخش شاعران تازه جوی ما بوده اند اما اکنون صحبت از رمبوو بود لرست و مالارمه وعزراپاوند و مایاکوفسکی ... نکته این است که این امر تا وقتی باحیات ما و با احساس و بینش ما مغایرت ندارد ستودنی است تنها باین شرط که شخصیت ما محفوظ بماند و شعر امروز ما ترجمه رنگ رو باخته‌یی نباشد از شعر فرنگی . بله تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب شرق مدیون نیست ؟ گمان دارم صورت بدهکاری غرب بشرق روی‌هم رفته خیلی بیش از بستانکاریش خواهد بود . به نفوذ مستقیم، به ترجمه‌ها و

بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیر مستقیم شرق را در شعر غربی که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت گرفت انکار کند؟ نه فقط شعر غنائی و تغزلی تروبادروها✿ ظاهراً یك ریشه اسلامی دارد بلکه حتی رواج قافیه درقرون وسطی گویا مربوط است بآشنائی قوم با ادب و شعر اسلامی . از قصه‌های شرقی الف‌لیل و یوذاسف و بلوهر انعکاس فوق‌العاده در بین اروپائیها یافت . سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات فرانسه و انگلیس شهرت یافت[٤] وبید پای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه‌های لافونتن✿ . بوکاچیو✿ وچاسر✿ از این منبع روشنی استفاده کردند . ابن‌عربی وشاید بعضی‌متون‌قدیم‌پهلوی‌خیلی بیشترو واقعی ترازویرژیل✿ توانسته‌اند دانته✿ را در سفرهای دوزخ وبهشت خویش راهنمایی کنند واگرشاعر بزرگ ایتالیایی‌ذکری از آن مآخذ نکرده‌است سببش ظاهراً روحیهٔ خاصی‌است که‌اروپائی‌دارد درادای دین‌خویش‌به شرق. مضمون قصه اگرچند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این‌نکته جالب است که شکسپیر هم درجست وجوی مضمون قصه‌های خویش گه‌گاه نظر بشرق دوخته است : یکشاهدش قصهٔ تاجرونیزی✿است‌وچند مورد درداستانهای دیگر‌ـمکبث✿وجز آن[٥] البته‌اگرقول‌کسانیکه درمشاجرهٔ معروف راجع به‌هویت‌شکسپیر✿ اورا

✿La Fontaine ✿Boccacio ✿Chaucer
✿Virgile ✿Dante ✿Macbeth
✿The Merchant of venice ✿Shakespeare

باآنتونی شرلی سفیر ورفیق شاه‌عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود. بعد از شکسپیر هم شرق همچنان یك قبلهٔ روحانی بود برای شاعران ومتفکران اروپا- ویك سرزمین وحی خیز. ازبرکت همین وحی شرقی بود که شعروادب اروپا ثروت‌وغنای خودرا باتنوع و تفنن‌جلوهٔ خاص بخشید. بکفورد[۱] از داستان واثق✿ -خلیفه عباسی- استفاده کرد تاخویشاوندی‌درست کند برای کمدی الهی. گرویل✿ ایدئـالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان کرد - بنامهای مصطفی والاهام✿ -که اولی را از زنـدگی عثمانی‌هاالهام میگرفت وآندیگررا ازاعراب هرموز. ولتر✿هم زائیر✿ را بشرق مدیون شده است که یك تراژدی قویست هم زادیگ✿ وبابك راکه قصه‌هایی هستند اخلاقی وطنزآمیز. همچنین شرق بودکه‌نامه‌های ایرانی‌را به مونتسکیو✿ الهام کرد اورنگ زیب را به درایدن✿ وناتان حکیم✿را به لسینگ✿. بعلاوه رمانتیسم ازوپاکه هذیان‌طلائی باشکوهی بود ناشی ازصرع مهلك استعمار مثل خود آن صرع در شرق هم ریشه داشت. همین بیماری شرقی بودکه‌لاله رخ را به‌تامس✿ موردادرستاخیز اسلام را به شلی✿. همچنین سوثی✿ منظومه ثعلبه را بآن مرهون است هوگو✿ شرقیات را ولرد بایرون عروس ابیدوس✿ - دزددریائی✿، و جائور✿ را. فهرست آنچه اروپا بی‌واسطه‌یا با واسطه بشرق وفرهنگ

✿ Beckford ✿Vathek ✿Greville ✿ Alaham ✿Voltaire ✿Zaïre
✿Zadig ✿Montesqieu ✿Dryden ✿Natan Der Weise ✿Lessing
✿Thomas Moore ✿Shelly ✿ Southy ✿Thalaba ✿Byron
✿The Bride of Abidos ✿Corsair ✿Giaour ✿Hugo
✿ Natan der neise ✿ Lessing

وادب آن‌مدیونست طولانی‌است وپوشکین و تولستوی وماثیوارنولد* وهاینه* ونیچه را نیز شامل میشود[۶] بعلاوه جای آن هست که تأثیر شرقشناسی ومجاهداتیکه شرق شناسان در ترجمه و نشر وتحقیق متون شرقی کرده‌اند نیز درادب وشعر اروپایی جداگانه بررسی شود، و این همه رشته‌یی است که سر دراز دارد اما ازتمام این حرفها این اندازه میتوان نتیجه‌گرفت که داد وستد بین فرهنگ ها امریست طبیعی و لازمهٔ حیات آنها. دراینصورت اگرشعرامروزما ــ مثل همه مظاهرفرهنگ ما گرایشی بیك هدف غربی دارد نباید ازآن ناراضی بود والبته بااحترام بقول کساتیکه ازغرب زدگی تحذیرمیدهندغرب را هم نباید یك‌لولوی مهیب فرهنگ خورشناخت. مسألهٔ امروزقضیهٔ تجددست که شعروادب ما با آن مثل یك سرنوشت قطعی روبروست. همین تجدد هم نه برای دنیا یك حرف تازه است نه برای ما. دریونان حتی در عهد اریستوفان ــ عهد سقراط وافلاطون ــ ادب جاری باآن مواجه بوده‌است ودرادب اسلامی خودمان هم‌این‌امر سابقهٔ کهنه دارد. شاعری مثل ابونواس از بلاغت قدما ــ که عبارت باشد ازوصف اطلال ودمن ــ اظهار ملال میکند[۷] وچه بسیارند شاعران قدیم فارسی زبان که جویای شیوه‌های دیگربوده‌اند ــ شیوه‌های نو. درینصورت چرا نباید امروزباآنچه‌اقتضای تجدد عصرست‌گردن بگذاریم؟.... البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه ورنه دربیرون ازدیوارهای دانشگاه وبیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدد روی گردان نیست. در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده

---

* H. Heine   * M. Arnold

است هیچ چیز جالب‌تر از آن چیزی نیست که امروز شعر نو میخوانند: شعر عاری از اوزان عادی عروضی که نیما یوشیج را باید مبتکر آن دانست. بدینگونه نیما در حقیقت راه گشایندهٔ هر نوع تجددیست در شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می‌توان باین ابتکار جسارت آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت امروز نیز در کلام بعضی شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن اندازه مسامحه روا نمیدارند. آیا جسارت اینها از نیما بیشترست یا قوت قریحه‌شان؟ آیا گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دورنگریشان؟ گمان دارم درین باره نباید عجولانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست ـ: در پیش شعر و در پیش شاعر. در این نوع شعر وزن چنانکه نیما[8] میگوید از یک مصرع و یک بیت درست نمیشود توالی تکه‌ها موجد آنست ـ تکه‌هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند. قافیه هم نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه‌گاه باصل فکر لطمه نزند آنرا میتوان آورد: بعلاوه در زبان و بیان هم جستجوی تنوع لازم است. حتی درصورت لزوم از آوردن تعبیرات تازه ساز و لغات روستائی ومحلی نباید خود داری کرد.

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین اوزان نیمایی نیست تفنن‌ها در آن راه یافته است و تجددها. چنانکه یک مجاهده کامیاب دیگر در این قالب شکنی عبارت بوده است از تجربه مجدالدین میرفخرائی ـ گلچین گیلانی. قطعهٔ باران او که یک نمونهٔ مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در

شعر ـ بدون پای بندی بسنت . در هر حال ازشعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی ساخته میشود شعری است خارج از بحور وقالبهای عادی و مقبول ادبا . در حقیقت این نوع شعر گاه از مقوله شعر آزاد است[۹] بی وزن وهم معمولا بی‌قافیه که با شعر منثور در اصل چندان تفاوت ندارد و گاه شعری است بانوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا برسر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن . آیا این شیوهٔ تازه یك عربدهٔ بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سرمیدهند یاواقعا راه تازه‌یی است درشعر؟ در این باب بحث بسیار هست و باید دید تجربه نیما و شعر نو اکنون تا چه حد امید بقادارد ودوام ؟ . . . البته تا آنجاکه نمونه‌های موجود نشان میدهد نه‌تجربه ـ های نیما همیشه کامیاب بوده‌است نه‌تمام آنچه برروی تجربه‌های اوساخته شده‌است: شعر نو. درهردو، گه‌گاه‌مواردی‌هست که‌ابهام‌شاعرانه باهذیان دست و گریبان‌است‌اما بهر حال کم توفیقی بعضی‌از این شاعران صحت دعویشان را منتفی نمیکند . مطلب این است که شعر واقعی بدون ماندن درحصار وزن عروضی بدون اسارت در قالبهایی که ساختهٔ طرزترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیما ـ و مخصوصاً در شعر نو که بهرحال نیماراه گشایندهٔ آن است ـ بقدر کافی نمونه‌هایی هست که این مدعا را بتواند ثابت بدارد .

خوب، آیا ازاین بیان باید استنباط کرد که پس شعر رایج ـ شعری که در آن وزن و قافیه هست ـ بی فایده است و دور ریختنی ؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت یك مکتب تازه نمیتوان گرفت . یك فکرتازه‌همیشه برای خود حق حیات دارد اماوقتی بخواهد

حق حیات فکر هـای دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خـود یك فکر تازه نیست یك بیماری کهنه‌است : واندلیزم* . اگروزن وقافیه را ـ بدان گونه که سنت ادیبان خواهان آنست ـ شاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکـر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش یك قاعدهٔ ابدی بسازد تا آزادی‌فکر و بیان‌دیگران‌را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان ناپذیر که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملا از هر قیدی آزاد باشد چنانکه هیچ‌چیز برای‌او درحکم «شجرهٔ ممنوعه» نباشد ـ جزیك چیز : ابهام هذیان آمیز کـه آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق دارد به قلمرو ابلیس . باری وزن و قافیه هرجا واقعا مجال شاعر را تنگ کنند و یا او رادر تنگنایی اندازند که اندیشه واحساس خویش رابآنها معارض بیند طردشان واجب است و بی‌ملامت زیرا بهرحال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نـه قافیه بندی . اما این یك جوازست که او را البته محکوم نمیدارد و هرجا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و بوزن . قضیه این است که عروض و قافیه ساز وبرك یك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه آنکه خسته و فرسوده سر جـای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را . باری آنچه شعر نو خوانده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هردو را باید جداکرد ازجهت منشاء واصل هم‌باآنکه شعرخالی از وزن وقافیهٔ عادی درنزد قدمای ما بکلی بی‌سابقه نیست شکل خودآگاه آن ـ چنین که هست ـ

---

* Vandalism.

در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی ـ شعر آزاد و شعر بی‌قافیه . اما در باب مضامین آن چه باید گفت ؟ حقیقت آنست که بسیاری ازمضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه ، با چهارپاره‌های معمولی که وزن وقافیه دارند مشترك است . از آنکه درین‌هردوچیزی نیست جز دردهای انسانی وجز تمایلات تازهٔ عصری. بعلاوه درهردو نوع، گرایشی‌هست به‌یك شیطان‌پرستی✿مخوف که رواج‌امروزین‌خود را درایران‌بامثال بودلر✿ و ورلن✿ بیشترمدیون است‌تا بشیخ‌احمدغزالی وسنائی‌وعطار خودمان[۱۰]ـ پیشروان نوعی‌ازین طرزفکر. همین تمایل‌شیطانی‌است که هم بعضی‌اشعار نادر پور، توللی، اسلامی ندوشن ، و فروغ فرخزاد را گناه‌آلود و پروسوسه کرده است هم شعرهای تازهٔ ا . بامداد م. امید را. همچنین بوی مرگ و وحشت گور هم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این نیز رنگی ازمحیط دارد ـ محیط‌جهانی بعد ازجنگ . تاثیراین محیط جهانی بی‌شك امروز درهمه جای دنیا و در شعر و ادب همهٔ جهانیان دیدنی است . نهایت آنکه طبع ومنش هر شاعر این احساس را ـ که درد قرن ماست ـ بنوعی دیگر منعکس میکند . ف. مشیری رنگ آرام زنده‌یی بآن میدهد ـ با اندیشه‌یی خوش و دور ازطغیان . وم. آتشی آهنگ‌دیگر ازآن‌میسازد با رؤیاهای تلخ و آگنده ازعصیان و درد. بعلاوه نفوذ احوال‌وظروف جاری را باید در پیدایش مضامین شاعران و در طرز بیان آنها ملاحظه کرد .

ادبیات فارسی‌درسالهای‌پیش ازجنگ‌اخیر ـ که شعلهٔ‌سوزنده‌اش

✿ Diabolism , Verlaine , ✿Baudelaire

بما هم رسید ـ با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقت‌ها که هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود و نجوائی از آنکه آرامش وسکوت را نمیتوانست بهم بزند امابعدها وقتی هواپس شد وطوفان در کوچه‌ها میغرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آن را بلندتر کرد ـ رساتر و خشن‌تر . این تفاوت بیان بطرز دیگر باز درشعر گویندگان جوانتر ـ درقیاس باشعرپیش کسوتهاشان ـ جلوه دارد و البته تفاوت تنها در سبك بیان نیست در دید و فکر هم هست و همچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعرنو بودو ازمنشاء بعضی‌مضامین آن .این مضامین صرف‌نظر از تجارب مشترك که میراث یا هدیهٔ تحولات جهانی بعد از جنگ است و بهرحال تقلیدی است کم و بیش ضمنی و ناخودآگاه ازفرهنگ غربـی دربعضی‌موارد نیز تقلید گونه‌ایست عمدی وخودآگاه‌ازشاعران غربی ـ بود لر ورلن رمبو٭، مالارمه٭، والری ، پل‌الوار٭، و حتی‌مایاکوفسکی . البته این تقلید خودآگـاه خواه درقالب بـاشدو خواه درمضمون بخودی خود عیب نیست .کدام ادب در دنیا هست که در این گونه غارتگریهای معصومانه یك نوع تفریح و سرگرمی هم برای خویش نجسته باشد ؟ عیب آنست که‌چنین کاری منجرشود به ازبین بردن شخصیت واستقلال اقتباس کننده ـ که اینجابدترین‌شکل‌غرب‌زدگی‌است. یاآنکه‌چیزی‌راکه اقتباس می‌کند بشکلی درآورد که بی‌فایده باشد یا زیان‌بخش . یکشاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی می‌گوید از زیباترین گل‌صدبرگ که مایهٔ نازبوستان است مار زهر مهلك‌می‌گیرد وزنبور انگبین‌نوش[11]. شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی می‌گیرد باید بکوشد تاآنچه

٭ Rimbaud ٭ Mallarmé ٭ P. Eluard

اقتباس می کند در وجودش تبدیل نشود بیك زهر قتال. اصل اقتباس یك
داد و ستد معنوی‌است و بی‌زیان اما اینکه تاکجامجازست یا سودبخش
مسأله‌یی است درخور تحقیق و باید آن راکلی‌تر بررسی کرد ودقیقتر.
درین مورد البته چنانکه گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلید خودآگاه
که ازمقولهٔ تمرین نوآموزیست با تقلید ناخودآگاه‌که مربوط است به
قبول تاثیر ـ ازیك‌مکتب، ازیك شاعر ، یا ازیك ادب . آنجا که تقلید
خودآگاه است غالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب شده ـ
برای تازه‌کار ـ وتوفیق درآن چیزی‌را ثابت نمی‌کند جز یك استعداد
عادی را . این را ادبای ما استقبال‌میگفته‌اند و البته درآن کار باید لابد
این اندازه رعایت احتیاط بشود که استقبال‌موکب شاعران بزرگ آنطور
که‌گویندسید اشرف غزنوی در مکتب برای کودکان با استعداد بزبان
خویش بیان میکرد ـ طبع آدم تازه‌کار را بدهشت نیندازد و او رابکلی
ازخیر تمرین وتقلید منصرف ننماید[۱۲]. جایی که تقلید ازیکشاعر خارجی
مراد باشداستقبال‌عبارت‌میشود ازترجمه یابقول‌روزنامه‌هاترجمه‌واقتباس
درین مورد که یك‌مسأله جدی است ـ هم برای شعرقدیم وهم برای‌شعر
امروز ـ شرط توفیق شاعر آنست‌که بـا یـك مجاهدهٔ فکری احساس
واقعی گوینده اصلی را بدرست درك‌کند و با اندیشهٔ نهائی او آشنایی
پیداکند . درعین حال البته نباید آزادگی شاعر قربانی وفاداریش شود
چون قدرت واقعی او وقتی جلوه داردکه با ادراك درست مضمون اخذ
شده چیزی بسازد تازه و قوی‌که وجود خود او هم در آن به شخصیت
گوینده اصلی افزوده‌شده باشد. همین نکته است‌که خیام فیتزجرالد را

اثری کرده است جهانگیر و مقبول . در حالیکه ترجمه های دیگر شعر فارسی - حتی ترجمه‌های حافظ باستایشها وسرو صداهایی که‌گوته دربارهٔ او بلند کرده است و ترجمه سهراب و رستم فردوسی با وجود شهرت‌ماثیوارنولد بعنوان یك نقادوشاعر نام‌آور - هیچیك چنین مقبولیتی نتوانست کسب کند [۱۳]. در شعر گذشتهٔ ما ، ترجمه‌های منظوم ازشعرو ادب عربی کم نیست اما در غالب آن ها شخصیت مترجم بکلی در وجود شاعراصلی گمشده است وحتی درعصر ما نیزنمونه هاهست از ترجمه‌هایی بی‌رنگ وحاکی ازعدم غورمترجم درفهم‌افکار واحساسات گویندگان اصل . عکس این نیز هست‌که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی . یك نمونه «عقاب» دکتر پرویز خانلری است که ترجمه ایست ازیك‌قطعهٔ پوشکین [۱٤] اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنرا بدرجهٔ یك اثر مستقل بالا برده است- بدرجه یك اثرابداعی . همچنین است قطعه مشهورمومیائی اثرپروین اعتصامی این قطعه با آن بیان صادقانهٔ پروینی که در آن هست درحقیقت ترجمه ایست از یك قطعهٔ انگلیسی [۱۵] که تا آدم‌ترجمهٔ نثرش را در مجله بهار- بقلم اعتصام الملك پدر پروین - نخواند نمیتواند باور کند که‌فکرشاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است ؟ البته خوی و خصلت شاعراصل را نباید ازترجمان‌توقع داشت بیان یك‌ترجمه‌گرراهرچند بلطف تقلید توانسته باشد نزدیك به فکرشاعراصلی باشد نمی‌توان شعربی دروغ خواند ، یعنی شعری که حاکی باشد ازروح ترجمه‌گر. اگرپوشکین مثل عقاب خویش پستی گریز بوده‌است دیگرمترجم‌فارسی‌اثراو تعهد ندارد که مثل عقاب پوشکین‌قهرمان بلندیها باشد وآیا وقتی‌خیام یك مسلمان

زندیق شمرده میشود ازفیترجرالد* باید انتظار داشت که نیزچیزی جز آن نباشد ؟ گمان می کنم ادراك عوالم واحوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجاد نمی کند . از آنکه ترجمه بهر حال نوعی تقلیدست اگرچه تقلیدی خود آگاه . اما روی هم رفته قدرت و استعداد واقعی شاعر ترجمه گر میتواند آنرا تاحدیك اثر ابتکاری جلوه دهد. بااینهمه تقلید ناخود آگاه که مخصوصاً شعر امروز ما را باشعرفرنگی تا حد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است . بدون شك حتی آندسته از شاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه و تقلیدهای موجود تا حد زیادی با شعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخودآگاه میتوانند ازاین تأثیر الهام بگیرند .

آنچه این تأثیر را پوشیده میدارد ـ سعی مُصرّانه‌یی است که گه گاه شعر نو دارد درزیاده روی در ابهام . بااینهمه البته شعر امروز همه از نوع این اشعار بی‌وزن و قافیه که دربعضی موارد بین ابهام و هذیان نوسانی تردیدآمیز دارد نیست، و این نعمتی است حاکی ازوجود آزادی درفکر وبیان. باری درشعر امروز که یك چند بدنبال تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن فارسی را ازشکل قصیده وغزل به مقطعات ـ یاچهارپاره‌هایی که بهار و یاسمی و صورتگر و خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کردند ـ رسانید تدریجا و بخصوص تحت تأثیر اوزان نیمائی نوعی تجددمعتدل در شکل وقالب روی نمود . مخصوصاً نزد توللی، نادر پور ،گلچین گیلانی . مطلب عبارت بود ازآوردن مصرع های درازوکوتاه ـ غالبا همه اززحافات یك بحر بارعایت نوعی قافیه . این تجدد معتدل بود که

---

* Fitzgerald

حتی در آن نیز تأثیر و نفوذ شعر اروپائی پیدا شد:- هم در قالب و هم در مضمون.
دلم میخواست در این مجال کوتاه درین باب بحثی کنم به تفصیلتر و از بیشتر شاعران جوان که هم اکنون آثارشان حاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ما کلی است در باب شعر و نقد آن نه بررسی و نقد شعر فارسی که خود مجالی میخواهد جداگانه. در آنچه راجع به فکر و مضمون است رنگ تجدد مخصوصاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. در واقع هم چنانکه پیش از ین گفتم این نوعی توصیف تازه است، توصیف احوال و آلام نفسانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است و گاه بدرون. سیر در دنیای درون، خاصه در پرتو نورافکنهایی که روانشناسی بدست داده است یك تفریح دردناك است برای شاعر امروز که در افیون و الکل نیز غالباً وسیله‌یی میجوید برای نیل باین هدف. آیا آنچه از این سیر و تماشا حاصل میآید شعر است یا روانکاوی؟ بهرحال نوعی سیر در خویشتن است سیر در آفاق نفس که بیان آن دست کم اعتراف است. چیزی که بقول بندتو کروچه در طی چندقرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است، رنگ اعتراف[۱۶]
اینجا صحبت از صورتهای تازه است در شعر فارسی و از نفوذ ادب اروپائی در پیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیدا شده است در جراید عهد مشروطه و بعد منتهی شده است به شکل نوعی رمانتیسم. بعدها، هم انواع تازهٔ مسمط و ترکیب بند این گرایش به تجدد را در شعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید و هم پیدایش قطعات چهارپاره- نظیر دوبیتی‌های سابق اما باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی باحیاء الفاظ و ترکیبات پهلوی و یتااهوئی[۱۷] دست زدند و بعضی راه را

برلغات فرنگی گشودند . عده‌یی مضمون‌های تازه جستند در وصف راه آهن وهواپیما . تمام این‌ها البته تفنن بود وهوس اما در محیط آن‌روز ما - تاحدی مثل همین امروز - تفنن و هوس هم میتوانست بهر حال تجدد تلقی شود . با این همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمد که تحول واقعی آمده بود . در طرز زندگی و در طرز فکر . این تجدد امروز واقعیت دارد وهدیه‌ایست که تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن. یك جلوهٔ آن در ادب شعر نوست- شعر عاری ازوزن وقافیهٔ سنتی که پدرش نیماست. امااین تجدد ادبی تنهادرشعر نوخلاصه شدنی نیست. مسأله فکر امروزیست ودید امروزی. فکرو دیدی که باظروف واحوال گذشته مناسبتی ندارد . آیا قالب ووزن تازه‌یی هم برای بیان این فکرو دید نو ضرورت دارد ؟ بی‌شك فکر تازه این حق را دارد که قالب و کسوت تازه‌یی بجوید اما هیچ چیز شاعر وشعرش را نمیتواند مجبور کند بترك قالب‌های کهنه. بشرط آنکه قالب‌های کهنه را بتواند چنان حفظ کند که آزادی واقعی او را در بیان- در بیان‌درد واندیشهٔ واقعی خویش - از بین‌نبرد . تجربهٔ دکتر مهدی‌حمیدی در این باب کافی‌است که نشان دهد این کارشدنی است . البته قدرت تعبیر میخواهد و کوشش صادقانه . حمیدی نوعی رمانتیك است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون وهوگو تعلق دارد. اماخویشاوندی او بیشتر با شعرای بزرگ خودمان‌است: ناصرخسرو، خاقانی،ونظامی . صرف‌نظر از رشته‌هایی که او را باشاعران بزرك دیگر مربوط میکند میتوان‌گفت وی از جهت فکر وبیان فرزند نظامی است و برادرزادهٔ هوگو . داستان خوارزمشاه او که درآن قدرت تخیل باظرافت بیان هم پهلوست در مجموعهٔ آثار

هوگو* جای مناسبی تواند یافت: افسانهٔ قرون*. وهمین یك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر واوبیان او. غیراز حمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی ونادر نادرپورهم -که درقالب‌شکنی تاحد زیادی محافظه کاری نشان داده‌اند- نتیجه‌یی‌داشته است درخشان. این هردو شاعرقالب‌شکنی راگویی یك تفنن تلقی کرده‌اند نه‌یك تعهد وبدینگونه است که‌از افتادن درچاله‌چوله‌های تعقیدوابهام نیمائی برکنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال یك‌دیدتازه‌است درقالب‌شکنی‌اصرار ندارد امادر مضمون ودربیان جویای تازگی است واصالت واقعی. احساس واقعی وانسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری میسازد خالی از انحراف و خالی از ابهام. سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته‌وصیقلی. از این‌حیث تا حدی بانوری شبیه است - یعنی از حیث اصلاح و پرداخت کلام. باآنکه شعرش در واقع ترجمان یك‌نیازدرونی است لفظ درآن تراش خورده است وجلادیده. شعرش چنانکه خود میگوید شعر انگورست: قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را ازچشم شاعر گرفته است وشادابی را از خون او- .تنهایی، نگرانی، ونومیدی که درین شعر انعکاس دارد یك درد واقعی است نه ساختگی‌است‌ونه‌برگزاف. وزن وقالب‌هم‌حاکی‌است ازاعتدال‌چنانکه قالب‌شکنی‌هایش‌غالباً ازحدنامساوی کردن‌مصرع‌هاونامنظم آوردن‌قافیه‌ها تجاوز نمیکند. توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به‌قالب‌های سنتی - قالب‌های قصیده وغزل. با اینهمه‌وی‌حتی

---

*V.Hugo. *Legendes des siecles

درین قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت . حس گناه زدگی ، عطش برای فسق وشهوت ، و اعجاب نسبت به شروابلیس هنوز این قالب سنتی راکه در دست وی درخشنده‌تر و با شکوه‌تر از پیش شده است تبدیل میکند بیك چیز ضد سنت . درست است که قالب‌شکنی‌شعر نو همیشه وهمه‌جا نتیجهٔ درخشان ببار نیاورده‌است امابیم ازقالب‌شکنی‌هم بعضی‌ازاستعدادهای آفریننده‌را بی بر کرده‌است ومتحجر. جاهایی‌هست که ذوق سلیم این قالب شکنی‌را تجویزمیکند وحتی ایجاب. اما عادت و وسواس‌شاعر را وادار میکند به وفاداری‌نسبت بآن ــ یك وفاداری محتضرانه و نومید . یك نمونه از این محافظه‌کاری را در قصیده‌یی از دکتر رعدی میتوان بدست داد ــ زبان نگاه . این قصیده از جهت رعایت سنت‌های سبك خراسانی بسیارقوی است وحاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر. اما اصراراو در رعایت سنت درچنین موردی امروز خواننده را تاحدی شاید ناراحت میکند . کسی که شعر برای اوساخته شده است در واقع یك زبان بسته است ــ برادر بیزبان شاعر . وقتی سخن را روی بایك بی‌زبانست ، زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظر باشدکه شاعر از زبان خاموش وپر اشارهٔ نگاه ــ که تمام قصیده بیان آرزویی است برای پیدایش آن ــ دست کم تاجایی که ممکن است درچنین شعری واقعاً استفاده کند : الفاظ را آمیخته‌با زبان اشاره انتخاب کند ، وزن را چنان برگزیند که بانوعی گنگ بازی مناسب باشد ، قالب را طوری انتخاب کندکه مثل زبان اشاره‌آمیز یك بی‌زبان بریده بریده باشدنه‌یك پارچه. بعلاوه‌زبانی بکار گیرد که باالفاظ اندك وساده مقصود شاعر ـ که گفت و شنودست با یك بی‌زبان ــ قابل تصور

شود . اما شاعر که ذهنش لبریز از سنت‌های شعر خراسانی است‌چنان درتقلید شیوه‌های کهن غرق است که یك لحظه هم باین توقع خواننده نمیاندیشد. حتی درتقیدی که به‌تقلید زبان فرخی و عنصری‌دارد بخاطر نمیآورد که میتواند بابرادر بی‌زبان خویش لااقل با همان زبان ساده و روشنی صحبت کندکه امروز با یك برادر زبان‌دار در خانهٔ خویش میکند نه با زبان فرسودهٔ فرتوت فرخی و برادرش . این است زیانی که تقلیدناخودآگاه ازسنت‌های‌قدیم‌دارد ولطمهٔ آن به‌استعدادهای‌واقعی میرسد نه قافیه بندان تقلیدگر . فی‌المثل پای بندی‌صورتگر و رعدی، به‌سنت‌های قدیم اصالتی راکه در فکر آنهاگه‌گاه هست ضعیف می کند ومسعودفرزادکه جسارت وغ وغ ساهاب رابعدها دیگر درشعر خویش ندارد ، شعرش با وجود مضامین وافکار تازه توفیق قبولی راکه مستحق است نیافته . آیا این تعصب در قالب پرستی که ذوق واستعداد عدهٔ زیادی از شاعران مارا تباه میکند درجای خود ازخلبازی کسانیکه‌قالب شکنی‌برایشان‌یك نوع‌هوس مجنونانه است بیشتر درخورملامت‌نیست؟ اگر قالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغازعهد بهار تقریباً بی‌تفاوت مانده است ازآن روست که درینمدت هزارساله هیچ حادثه بزرگ انقلابی تمدن و فرهنگ ما را یکباره دگر گون نساخته است . انقلاب مشروطه آغاز تحولی بوده است که دنیای فرهنگ مارا زیروزبر کرده است.دراینصورت‌همانطور که‌حفظ سنت‌های قدیم درعقیده، دراقتصاد، درمعاشرت، ومعیشت ممکن نبوده است‌حفظ آن در ادب وشعرهم نا-ممکن است وسعی بیحاصل .

قالب‌های سنتی درگذشته شعرفارسی را جلوه داده‌است ورونق.

درهمین‌قالبها است که شعر فارسی باشاهنامه حماسه‌یی انسانی میآفریند با خیام دردهای فلسفی را ادراك میکند بانظامی غرق در رؤیاهای خیال انگیزافسانه‌ها میشود باسعدی آلام و شادیهای واقعی انسانیت را حس میکند بامولوی به‌ماوراءِ حس‌راه مییابد وبا حافظ‌نقاب خودی رافرو میدرد. بعلاوه هنوزاین‌قالب‌هاهست وشعرفارسی بازبکمك آنها میتواند شاهکارها بوجود آورد . با اینهمه هرچنداین قالبها هنوز میتوانند در دست بعضی شاعران نقش‌های بزرگ بیافرینندیگر آنهارانمیتوان‌یگانه قالبهاشمرد ، قالبهای‌منحصر بفرد. آنچه امروزطبع بعضی را ازشعرنو رمیده‌کرده است و منزجر نه قالب شکنی آن است و نه بی اعتنائیش به‌معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمدهٔ این نفرت ، بی نظمی و بی‌توجهی است که‌گه‌گاه در انشاء وبیان شاعران نـوپرداز هست . در حقیقت‌تعقیدهاوابهام‌هایی که احیاناًدرانشاءِ وترکیب‌عبارات‌هست، بی-سلیقگیهایی که در انتخاب الفاظ یا درفصل و وصل اجزاءِ کلام هست ، درین‌شعرنوگه‌گاه‌ضعف‌تألیفی بوجودمیآورد که‌آنراشبیه میکندبه‌هذیان: سخنی بی‌سروته کـه در آن نه‌مفردات معنی‌روشنی دارد ونه‌ترکیبات. ربط ووصل آنها نیزروشن نیست و حتی‌گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعررا دریافت . درست است که ابهام در شعر مطلوبست اما این آشفتگیها را نمیتوان بحساب ابهام‌گذاشت . بعلاوه وزن وقافیه‌راوقتی شاعربعنوان چیزهایی دست و پای‌گیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد از چیزی روشن و درست . زیرا آنچه شاعر سنت پرست راااجازه میدهد که‌درالفاظ وترکیبات‌تاحدی مسامحه کندضرورت وجواز مربوط بوزن وقافیه است جائیکه وزن و قافیه در کار نباشد این

مسامحات دیگر قبول کردنی نخواهد بود .

درهرحال معنی‌ودید شاعرانه البته باقتضای تحول- وبا افق‌هایی که هرروزبرای شاعر کشف میشود - تغییرمیپذیرد اما زبان - دست‌کم دستورزبان - همیشه اعتبارخود را حفظ میکند وهرج ومرج در دستور هرگز نمیتواند اساس یك تجدد واقعی شود . قطع نظرازدستوروزبان هیچ چیزی نمی‌تواند آزادی یك شاعرواقعی را سلب کند . شاعری که حق دارد دنیایی بیافریند برترازاین دنیا چرا نتواند برای آفرینشهای تازه وبی‌سابقهٔ خویش قالب‌های تازه وبی‌سابقه هم خلق‌کند و ابداع . تا شاعر در انتخاب قالب آزاد نباشد شعرش نه واقعی است نه ابتکاری . باید باوحق داد که درآفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد . قالب کهن‌را اگر دلش میخواهد حفظ کند وحتی بپرستد واگر دلش نمیخواهد آنرا کناربگذارد ویا بشکند . حتی چون هیچ‌گونه تناقض از شاعر عجب نیست میتواند- مثل چندتن ازنوپردازان امروزخراسان - قالبهای‌سنت را بشکند اما زبان‌سنت رادرین قالب شکنی حفظ کند . گویی قالب شکنی یك تفنن است نه یك ضرورت. باری شاعرباید بحکم‌طبع خویش‌باشد وآزاد . تا شاعراین مایه‌آزاد نباشد شعرا وشعرواقعی نیست : - شعربی دروغ که حتی برغم خاطروی تمام دنیا درآئینه‌اش انعکاس‌دارد - بایك عظمت خوف انگیز وخیره کنند .



آیادیگرهنگام سکوت‌نیست؟ تااینجاراجع بشعرصحبت ازتجزیه وتحلیل بود ، واز نقد وبررسی. نزد بسیاری‌ازشاعران بی‌شك هیچ چیز ناگوارترازنقد نیست . کسانی که بتوانند نقد را تحمل کنند واز آن بهره

بجویند کمیا بندو گرانبها باا ینحال کلام پلین* ـ پلین جوان نویسندهٔ رومی ـ کاملاً درست است که می گوید کسانی بیشتر درمقابل انتقاد حالت تمکین وقبول نشان می‌دهند که کارشان بیشتر شایستهٔ ستایش است[۱۸]. درعین حال نمی‌دانم اصرار در تحلیل و تجزیه ـ راجع بشعر ـ بکجا منتهی خواهد شد؟ می‌ترسم خرده بینی درین کار بداستان آن اسپانیایی منجرشود که گویند قطعه‌یی الماس داشت روشن ودرخشان ـ بپاکی وصفای اشك ستارگان. اما ساده مردهوس کرد آنرا تجزیه کند وذات وماهیتش رابشناسد. رفت وعلم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد که الماس درخشان پربها را در پایان تجربه پاره‌یی زغال یافت ـ زغال خالص. نه مگرذات الماس جز کربن خالص چیزی نیست ؟ بااینهمه امید من آنست که اینجا حرف شاعراسپانیایی را تکرار نکنم که‌وقتی این داستان را نقل کرد گفت[۱۹]:

اگرمی‌خواهی‌خوش باشی تجزیه مکن ، پسرجان، تجزیه مکن!

اما کسی که با حوصله و صبر یك دانشجوی باگذشت در این حرف‌ها نگاه‌کند شاید آن را توصیف وتماشایی بیابد از شعر ـ از شعر فارسی وجلوه‌های گونه‌گون آن. توصیف وتماشایی ازین آب زلال روشن که روح وقلب آدمی از آن تازگی می‌یابدوزندگی. اما که گفت که توصیف وتماشای یك چشمهٔ جوشان عطش را فرومی‌نشاند ؟ کسی که می‌خواهد عطش کشندهٔ خود را فروبنشاند نمی‌تواند بتماشای لطف وطراوت آب اکتفاکند . باید جوشش ونوازش آن را هم درلب وکام خود احساس کند ودرروح وقلب خود . شاید بهتربود که من هم بجای این‌همه‌حرف خواننده را باخودشعر آشنامی کردم . با شعر واقعی که در ادب فارسی هست : شعربی‌نقاب ، شعربی‌دروغ . آیا بهتر نبود که بجای توصیف

---

* Pline

و تماشای این آب زلال خوانندهٔ سوخته جان را بدرون چشمهٔ آب می کشاندم ؟ سفینه‌یی ازشعرمی‌توانست تمام این بحث ودرس وقیل‌وقال مدرسه راکوتاه کند . سفینه‌یی ازشعرفارسی - درگذشته وحال . نه فقط ازکلام حنظلهٔ بادغیسی،فیروزمشرقی، رودکی، دقیقی، کسائی‌وخیام که سرایندگان پیرآلام وافکارانسان کهن بوده‌اند بلکه نیزازگفتهٔ ش. آینده، ا.ع.دریا ، ح. هنرمندی، ن.رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بازی میکند : روح انسان امروز ! نه آیا این‌همان پنجه‌های سحر انگیزست که در امریکا برگهای علف، را به والت ویتمن✿ شناساند ودر هندگیتانجلی را به تاگور✿ ؟ باید ازین نفحهٔ نو که ادبیات ایران را دارد زنده می کند استقبال کرد ومیراث خیام وسعدی را ارزندگی داد وفزایندگی.

✿ W. Whitman

✿ R. Tagore

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

یادداشت

۱

۱ـ۵ اعجاز خسروی : مقایسه شود با نقد ادبی/ ۴۳۷ و ۴۳۹

۲ـ۶ Eugene Münz, Raphael ,
London 1882/420

۳ـ۶ چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات/ ۷۵ـ۷۳

۴ـ۶ سلم‌السموات ، طبع یحیی قریب / ۳۶

۵ـ۶ Th . Gautier , Mademoiselle
de Maupin , Preface .

۶ـ۷ المعجم، چاپ دانشگاه تهران ۴۵۳ـ۴۴۹

۷ـ۷ Gorky' on the Lit./28o

۸ـ۷ ومن یک ذافمٍ مرٍّمریضٍ یجدمُرّاً به الماءالزلالا

دیوان‌المتنبی ، طبع مصر/ ۱۱۸

۹ـ۸ در متن نقادان درست است بدون عرب، المعجم/ ۴۵۵

۱۰ـ۸ نقد ادبی/ ۳۱۷

۱۱ـ۹ نقد ادبی/ ۴۰ـ۳۹

۱۲ـ۹ المعجم/ ۴۵۶ـ۴۵۵

۱۳ـ۹ کروچه ، کلیات زیبا شناسی/ ۱۵۶

✿ درین بخش اعداد واقع دردوسمت خط افقی ازراست بچپ به‌ترتیب حاکی‌است ازشمارهٔ یادداشت وشمارهٔ صفحه

۱۰-۱۴ Gorky, Lit./280

۱۲-۱۵ Erasmus , Adagia

شکل سافو را نیاوردم تا با نام سافو شاعرهٔ یونانی اشتباه نشود .

۱۳-۱۶ در متن این شماره نیامده است .

۱۳-۱۷ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ، طبع دارالثقافه ۱/۱۱-۱۰

۱۳-۱۸ Gorky, Lit./170

۱۵-۱۹ در واقع بوالفضولان بر این‌کار عظیم میکلانژ هم ایراد گرفتند . می‌گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاك در دست پنهان کرد، بعد از نردبان بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می‌تراشد . آنگاه قدری از آن خاك را که در دست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر با رضایت خاطر گفت حالا بهتر شد . ویل‌دورانت ، تاریخ تمدن ۱۶/۴۶۳

۱۸-۲۰ درشمارهٔ بالای‌صفحه ۸۱ غلط است . رجوع شود به :
Jung . Modern Man in search of A soul , London 1936/ 175

۱۸-۲۱ Eliot , T . S . Experiment .

۱۹-۲۱ نقدادبی /۱۰۶

۱۹-۲۳ نقد ادبی/۱۰۵

۱۹-۲۴ مثلا پور داودازوی به‌عنوان‌گجستگ سکندر یاد می‌کند : فرهنگ ایران باستان/۳۶-۳۵ یا اسکندر ملعون :گاتها ، مقدمه/۵۱

۲

۲۳-۱ قدامه ، نقدالشعر ، طبع مصر ۳/۱۳۰۲

۲۴-۲ Moliere , Bourgeois Gentilhomme .

۲۴-۳ Alchimia Verborum

مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی :

دومطرز بکیمیای سخن   تازه کردند نقدهای کهن

۲۴-۴ برج عاج تعبیریست مأخوذ ازغزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق. در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند، و در انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند. اول بارظاهراً سنت بو واین عبارت را در نقد شعر بکار برد ـ بمناسبت صحبت ازآلفرد دوینیی

۲۴-۵ من گنگ خوابدیده و عالم تمام کر   من عاجزم زگفتن وخلق از شنیدنش

۲۶-۶ Moxon/216

۲۶-۷ نقد ادبی/۹۶

۲۶-۸ مثلاداستان خجستانی، رودکی، عنصری دیده شود در چهارمقاله بترتیب در ۴۲-۴۳/ و ۵۲-۵۳ و ۵۵-۵۷ و حکایت نصرت‌الدین کبودجامه وداستان شرف‌الدین میرك ملاحظه شود در لباب‌الالباب عوفی بترتیب در ۵۱-۵۳/۱ ، ۱۳۱/۱ ، مقایسه شود با نقد ادبی ۹۴-۹۸

۲۸-۹ C. A. Nallino, scritti VI /2 - 17

۲۹-۱۰ Gabrielli, F. Ei(2), I/ 180

۳۰-۱۱ حصری، زهرالاداب ۱۴۲/۱

۳۰-۱۲ توحیدی، الامتاع والمؤانسه ۷۶/۲

۳۰-۱۳ Grünebaume, L'Isl. Med. /274 -281

۳۱-۱۴ بنی‌ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه علم بنی‌ساسان وطریق بنی‌ساسان عبارت بوده است ازصنعت گدایان. دریك بیت امرءالقیس وهمچنین دریك فقره ازمقامات حریری این معنی بکار رفته است گویند ساسان نام گدایی بوده است معروف که در اخاذی انواع حیله‌ها بکار می‌برده است. باعتقاد نولدکه ـ در

Nöldeke Tabari / 482 این تسمیه ظاهراً اول بار در محافل ضد ساسانی عرب پیدا شده است .

۱۵--۳۲ دو قرن سکوت ، چاپ سوم /۳۴۹-۳۴۸

۱۶--۳۲ ابن‌الاثیر ،المثل‌السائر،چاپ قاهره ۱/ ۱۰-۹مقایسه‌شود با نویری، نهایة لارب ۷/ ۳۱-۲۳

۱۷--۳۳ مقدمهٔ‌ابن خلدون/ ۵۵۴

۱۸--۲۳ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان /۴۹۹-۴۹۸

۱۹--۳۳ عقدالفرید ۱ / ۱۹۹

۲۰--۳۴ نزد نیچه اصول اخلاق جاری را طبقهٔ بردگان ساخته‌اند و مسیحیت را پاسدارش کرده‌اند . رجوع شود به ویل دورانت ، تاریخ فلسفه /۸-۳۵۴ سیر حکمت در اروپا ۳-۲۲۲

۲۱--۳۵ Shipley , / 382

۲۲--۳۶ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را از قوم خویش پنهان می‌داشته است از آنکه قوم آشنایی باخط وسواد را عیب می‌دانسته‌اند . ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۲/۴۳۸

۲۳--۳۶ چهار مقاله/۴۸-۴۷

۲۴--۳۷ لباب‌الالباب ، چاپ نفیسی/ ۵۱۷

۲۵--۳۷ تذکرهٔ دولتشاه ، چاپ طهران/ ۵۲۷

۳

۱--۳۸ E. Pound, Pavannes And Divisions/ 231

۲--۳۹ فن شعر ، طبع دوم / ۲۳

۳--۴۰ نقد ادبی / ۴۳۶

۴--۳۰ مقدمهٔ ابن خلدون / ۵۷۳

۵--۴۰ ارسطو اشتمال بر قصه = Mythos را برای شعرلازم می‌دیده است

جهت خیال انگیزیش . اما ظاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای خیال انگیزی مؤثر است وکافی . ازین روست که در فارسی قید اشتمال برقصه ضرورت ندارد. همچنین‌رجوع شود بهمین‌کتاب/ ۴۵

۴۱-۶ نقد ادبی / ۴۱۴ - ۴۱۳ و ۴۶۱

۴۲-۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۳

۴۲-۸ دربارهٔ نمط عالی -که متعالی ووالاهم خوانده میشود - جای دیگر بتفصیل‌تر صحبت کرده‌ام : رسالهٔ لونگینوس، مجلهٔ یغما ۶/۷

۴۲-۹ نرون در هنگام مرگ‌تأسف می‌خوردکه با مردن او هنرمندبزرگی از دنیا می‌رود .

۴۳-۱۰ نقد ادبی / ۲۷۳

۴۳-۱۱ Croce' La poesie Et La Morale, R. M. M,43/5/-3

۴۴-۱۲ Lessing. Laocoon/1

۴۴-۱۳ Pater, Renais Sance/ 95—97

۴۵-۱۴ نقد ادبی / ۸۸-۸۷

۴۵-۱۵ فن شعر / ۲۱

۴۷-۱۶ کروچه ، کلیات زیبا شناسی /۵۵-۵۴

۴۷-۱۷ نقد ادبی/ ۱۷۵

۴۷-۱۸ قدامـه ، نقدالشعر / ۳ ؛ مقایسه شود با مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۸/۱

۴

۵۸-۱ Pope. Essay on criticism. Verses/305—306

۴۹-۲ المعجم / ۴۵۵

۴۹-۳ ایضاً / ۴۵۳

۴۹-۴ المثل السائر، طبع قاهره / ۴-۷۳

۵-۵۰ دلایل الاعجاز/۲۶۲ مقایسه شود با ۲۸۹/

۶-۵۰ مقدمهٔ ابن‌خلدون / ۵۷۷ عسکری ، الصناعتین۱۹۵۲/۵۸-۵۷

۷-۵۰ اسرارالبلاغه ۴/

۸-۵۰ جاحظ ازاستعمال الفاظ سوقی تحذیر می‌کند (البیان والتبیین‌طبع سندوبی ۱/۱۵۷) و هم از مجالست با اشخاص نادان که موجب فساد زبان‌میشود (ایضاً ۱/۱۰۰) ابن‌خلدون می گوید (مقدمه، ۶/ ـ۵۶۴) که شهرنشینان ازکسب ملکهٔ زبان‌عربی عاجزند .

۹-۵۰ المثل‌السائر، طبع‌قاهره ۱/۷۳

۱۰-۵۱ مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۱/۹

۱۱-۵۲ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکار رفته‌است :

اندر آمد نوبهاری چون مهی چون بهشت عدن شد هرمهمهی

دیوان /۹۳ درباب استعمال لفظ درشعرونثر عربی‌رجوع شود به: المثل‌السائر ۱/۱۶۷

۱۲-۵۲ (منسوب‌به) قدامه، نقدالنثر /۸۰

۱۳-۵۳ قدامه ، نقدالشعر /۷

۱۴-۵۴ اولین چاپ این مجموعه در ۱۷۹۸ منتشر شدو چاپ دوم آن با اشعار تازه و مقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت . کالریج در بیوگرافی ادبی ، فصل ۱۴ ،نشان می‌دهدکه چگونه ودزورث واو موضوعات را بین خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طغیانی‌که نسبت به بعضی سنت‌هاداشت چندان موردعلاقه واستقبال جامعهٔ محافظه‌کار انگلیسی‌واقع‌نشد مخصوصاً که چاپ‌دوم‌آن مقدمهٔ‌معروف وردزورث را داشت و بحث اورا درباب زبان‌شعر .

۱۵-۵۵ Plainer and More Emphatical

۱۶-۵۵ این رسالهٔ کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار می‌رود چندان معلوماتی‌درباب بیوگرافی نویسنده بدست نمی‌دهد بیشترش مباحثاتی

است راجع باقوال کانت ،فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست در باب شعر وردزورث .

۵۷-۱۷ روش علمی در نقد متون ادبی ، یغما ۱۰/۷-۶

۵۸-۱۸ ایضاً همان مقاله

۵

۶۱-۱ فن شعر /۹۶

۶۱-۲ بهوا درنگر که لشکر برف چون کنند اندر و همی پرواز
راست همچون کبوتران سفید راه گم کردگان زهیبت باز

۶۱-۳ مقایسه‌شود با شعر بهار : بیائید ای کبوترهای دلخواه . . . دیوان بهار ۱/۳٤٤

۶۱-۴ تاریخ بیهق /۱۷۳

۶۲-۵ Turgenev, on the Eve/ 179

۶۲-۸ معلقهٔ طرفة بن العبید :
لعمرك ان الموت ما اخطاء الفتی لكالطول المرخی و ثنیاه بالید

۶۲-۷ نقد ادبی /۸۳

۶۳-۸ الهوامل و الشوامل --۸۳-۸۰

۶۳-۹ داستان پیل و خانهٔ تاریك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در مثنوی دفتر سوم، حدیقهٔ سنائی و کیمیای سعادت آمده است رك : فروزانفر، مآخذ قصص مثنوی : چاپ دانشگاه /۹۸-۹۶

۶۳-۱۰ اسرارالبلاغه /۴۳۶

۶۴-۱۱ اسرارالبلاغه/ ۱۲۶

۶۷-۱۲ اسرارالبلاغه / ۲۲۱-۲۲۰

۶۸-۱۳ فن شعر /۹۸

۶۹-۱۴ مجاز عقلی کـه مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز

اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسنادکردن فعل یا معنی آن
با آنچه‌فعل بدان در واقع راجع نیست ــ یعنی به‌غیر فاعل اگر فعل
مبتنی است برفاعل وبه غیر مفعول اگر فعل مربوط است بمعول .

۷۱ــ۱۵ لاتقید علی لفظی فانی مثل غیری تکلمی بالمجاز

۷۲ــ۱۶ هبطت الیك من المحل الارفع ورقـاء ذات تعـزز و تمنع

۷۲ــ۱۷ ارزش میراث صوفیه / ۱۵۹

۷۲ــ۱۸ تو این رادروغ وفسانه مدان بیك سان روش در زمانه مدان
ازاوهرچه اندرخورد باخرد دگر ره سوی رمز ومعنی برد

۶

۷۴ــ۱ بلاغت در کلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی حال مراد
از حال‌هم بموجب تعریفات جرجانی عبارتست از آن امری که‌داعی
است بتکلم بروجه مخصوص . آیا این متضمن یك نوع دورنیست ؟
بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هر کس فصیح باشد
بلیغ نیست .

۷۵ــ۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۸

۷۵ــ۳ ان من‌البیان لسحراً از حدیث نبوی است ،ودر این مقام‌معنی سحر
راگفته‌اندعبارتست ازاظهار باطل درصورت‌حق.مجمع الامثال‌میدانی
۶/۱ وعمده ابن رشیق ۴/۱

۷۷ــ۴ حسد چه‌میبری‌ای‌سست نظم بر حافظ قبول‌خاطرو لطف سخن‌خدا
دادست

۷۷ــ۵ سروانتس،مقدمهٔ دن‌کیشوت.

۷۹ــ۶ مقایسه شود بـا روایت وحشی بافقی . در فرهاد و شیرین ، طبع
کوهی‌کرمانی / ۲۰

۷۹ــ۷ و ماتلك بیمینك یا موسی ، قال هی عصای اتوكاء علیها و اهش بها

علی‌غنمی ولی فیهامآرب اخری. قرآن کریم ۲۰/۱۸-۱۷

۸-۷۹ نویری ، نهایة الارب ۳۱/۷-۲۷

۹-۷۹ جاحظ ،البیان و التبن ۱۰۲/۱ ، ایضاً/۱۱۳-۱۰۷ مقایسه شود با حصری‌قیروانی ، زهرالاداب ۱۲۳/۱

۱۰-۸۰ از ابن الراوندی ، ابن‌مقفع ، ومتنبی شاعرآورده‌اندکه بمعارضه با قرآن برخاسته‌اند. همچنین الفصول والغایات معری را هم‌بعضی از این مقوله پنداشته‌اند . آنچه ازین گونه معارضات باقی است حاکی از هیچ‌گونه توفیق معارضه‌کنندگان نیست اما احتمال اقدام امثال‌ابن‌مقفع ومتنبی و معری هم بمعارضهٔ باقرآن هم‌مشکوك است و بعید .

۱۱-۸۰ Dozy, L, islamisme/117–118

۱۲-۸۰ داستان اسلام‌آوردن عمربن خطاب یك موردست حاکی ازین تأثیر همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در احوال آنها.

۱۳-۸۰ ستینی امام فخر، طبع بمبئی ۱۳۲۲/۳۶-۳۵

۱۴-۸۱ درباب اعجاز قرآن قول ابوعلی و ابوهاشم جبائی آنست‌که سبب و وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته‌اند سبب صرفه است ــ صرف الهمم ، یعنی‌که خداوند همت عرب را از معارضهٔ با آن منصرف داشته است .کشف‌المرادفی شرح التجرید، طبع صیدا ۲۲۳/

۱۵-۸۱ نقد ادبی /۳-۳۲۲ و ۳۵۱-۳۵۰و۳۵۴-۳۵۲

۱۶-۸۱ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است : تخت سلیمان ،کشتی نوح،آتش ابراهیم ، لحن‌داود ، تخت‌سلیمان، صبر ایوب ، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب، عصای موسی ،

دم عیسی وجز آنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات ازقرآن مثلاً :

انوری: زلزلهٔقهرتوشان‌کردپست **زلزلةالساعة شیئی عظیم .**

ناصر خسرو : چه خطـر دارداین پلید نبید **عندکاس مزاجها کافور**

۱۷–۸۲ سخن و سخنوران ۱/۳۳

۷

۱–۸۴ فن شعر / ۹۹–۹۴

۲–۸۵ Ars est celare Artem این‌عبارت مشهوردر واقع نقل بمعنی است ازکلام‌اوید، واو راجع به‌هنرعشق گفته‌است که اگرعشق‌نهانی باشد توفیق دارد . نظیراین‌بیان درکلام‌کنتی‌لین از قدماهست وهمچنین دربیان‌بعضی از نویسندگان‌متأخر .

۳–۸۵ اسرارالبلاغه / ۱۰

۴–۸۷ اسرارالبلاغه / ۱۳–۸

۵–۸۷ ایضاً / ۱۸

۶–۸۷ فارسنامهٔ ناصری ۲ / ۶۸–۶۶

۷–۸۷ المعجم / ۳۳۰

۹–۸۸ چهار مقاله / ۲۷–۲۴ و ۳۱–۲۹

۸–۸۸ اسرارالبلاغه / ۹

۱۰–۸۸ Jeu de mot = wordsplay

۱۱–۸۹ A False Witt. Addison

۱۲–۸۹ چهار مقاله / ۴۲

۱۳–۹۰ این صنعت که یونانی‌ها آنتی‌تتون می‌خوانده‌اند یاآنتی تزیس نزد رومی‌ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو وکنتی لین هم

راجع بآن سخن گفته‌اند . از آنجمله است در:

Aristote, Rhetorique, III /9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم آن رامکروه‌شمرده است . رك : Moxon/255

۱۴ـ۹۰ شوقی ضیف ، النقد ۳۷/

۱۵ـ۹۱ طه‌حسین ، مقدمة نقدالنثر

۱۵ـ۹۳ در متن شماره تکرار شده است ، مثنوی، نیکلسون ۲۴۱/۳

۱۶ـ۹۳ مقایسه شود با نظامی : مخزن‌الاسرار :

هرچه درین‌پرده نشانت دهند گر نستانی به‌از آنت دهند

۱۷ـ۹۴ صدبار بعقده در شوم تا خود از عهدهٔ یك سخن برون آیم

دیوان انوری ۶۹۶/۲ فرزدق گفته‌است من‌نزد تمیم اشعرم بااینهمه گاه چنین‌پیش می‌آید که‌کندن دندانی برایم آسانتر است از گفتن یك بیت . ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۹۴/۱

۱۸ـ۹۴ Boileau, SatireII/73

۸

۱ـ۹۵ مقایسه شود بابوالو ، فن شعر که همین معنی را بیان می‌کند

Boileau, Poesie Et Prose / 276

۲ـ۹۵ ویل دورانت ، تاریخ تمدن ۳۵۴/۱۴

۳ـ۹۶ راجع بسرود کـودکان بلخ رجوع شود بـه قزوینی ، بیست مقاله ۴۵/۱ـ۳۴ اما از سرود بخارا ، فقط یك پاره باقی مانـده است نگاه‌کنید به مقالهٔ نگارنده : مجلهٔ یغما ۷/۱۱

۴ـ۹۶ راحةالصدور ۳۴۴/

۵ـ۹۷ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذ به (لیدن/۱۱۸) چنین است:

منم شیر شلنبه
و منم ببر یله

۶ـ۹۷ المعجم ۱۹۳/ـ۱۹۲

۷–۹۷ نقد ادبی / ۷ -۲۷۶

۸–۹۸ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۸۰/۱

۹–۹۸ المعجم / ۱۹۴ - ۱۹۳

۱۰–۹۹ طه حسین در معابی‌العلاء فی‌سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین کتاب درعالم تصور خویش یك زندان‌کامل ساخته است برای ابوالعلا.که در آن زندان گویی تفریح و سرگرمی عمدهٔ او همین اشتغالات بوده است .

۱۱–۱۰۰ نقد ادبی / ۴۷۰

۱۲–۱۰۲ VoltairE , Oedipe , preface .

مقایسه با Brutus. نگاه‌کنید به ؛

Voltaire , Theatres/ 11 - 13 , 80

۱۳–۱۰۲ La Rime est une esclave et ne doit qu ’ Oébeir;

Boileau / -30

۱۴–۱۰۲ عبید ، رسالهٔ دلگشا ،کلیات / ۶-۱۲۵

۱۵–۱۰۳ مرزوقی شرح دیوان‌الحماسه ۱۱/۱

۱۶–۱۰۳ Schütze , J . S . Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form , 1802

۹

۱–۱۰۶ دکترخانلری ، این‌را از Abbé Dubot نقل می‌کند، وزن شعر/۷

۲–۱۰۸ Henning BsoAs, XIII / 3

۳–۱۰۸ المعجم / ۱۰۰-۹۷

۴–۱۰۸ المعجم / ۱۰۷-۱۰۶

۵–۱۰۸ المعجم / ۹۹-۹۷

۶–۱۰۸ در هرحال وجود ورواج شعروشاعری- بعنوان یك فن مستقل –در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم در پاره‌یی‌ادعیه بوده است و هم در سرودهای عامیانه . بدینگونه هر چند ازوجود طبقه

یا دسته‌یی بنام شاعـر در آن ادوار خبری نیست در وجود کلام موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد.

۷ـ۱۱۰ EI (1), Vol III / 894

۸ـ۱۱۱ Shorter.E. 1/ 211

مقایسه با Hasting's ERE, Vol 7/ 637

۹ـ۱۱۱ دیوان‌الهذلیین ۱۶/۹۵

۱۰ـ۱۱۱ Yacob, G. Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۱۱ـ۱۱۱ ماللهند، چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود با خانلری، وزن شعر فارسی / ۶۸-۶۴

۱۲ـ۱۱۲ قدامه، نقدالشعر ۲/ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریبا فایده‌یی برای آن قائل نیست جزقبول در نزد فضلا، چاپ دکتر یوسفی/ ۱۹۰

۱۳ـ۱۱۲ حصری، زهرالآداب ۲۵۸/۲

۱۴/۱۱۴ ابن عبدربه، العقدالفرید ۱۸۲-۱۹۹/۳

۱۵ـ۱۱۴ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است در مجلهٔ یادگار سال اول شمارهٔ ۱۰ یك چاپ دیگر هم بوسیلهٔ مجتبی مینوی از آن انتشار یافت در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات طهران

۱۶ـ۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۷ـ۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۸ـ۱۱۵ وزن شعر فارسی / ۸۵ - ۶۹

۱۹ـ۱۱۶ «متفاعلاتن» درست است، متفاعلن که درمتن آمده است باید اصلاح شود. عروض حمیدی / ۴۱-۳۶

۲۰ـ۱۱۷ Hartmann, Metrum und Rhytmus

Hoelscher, G. ZDMG 1920/329—416

۲۱ـ۱۱۷ Gotthold Weil, "Arüd. Ei (2), Voli/ 677

۲۲ـ۱۱۷ مستزاد درواقع عبارتست از پاره‌هایی موزون که دنبال مصرع آورند.

از همان وزن . در رباعی ، غزل ، قصیده ، و حتی مسمط این کار بعنوان تفنن رایج بوده است . خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است .

۱۱۹-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی ، دیوان عثمان مختاری ۲۳۲-۲۲۹ در واقع نزد هندوان ، یونانی‌ها ، رومی‌ها، وبسیاری اقوام بدوی و طبیعی نیز الهام شاعران به‌قوای غیبی منسوب میشده است . ر ك :

Goldziher , Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۱۹-۲۴ نقد ادبی / ۷-۲۳۵

۱۲۰-۲۵ دریای گوهر ، چاپ سوم ۵۸۴/۳

۱۲۰-۲۶ Alfred de Musset , Theatre , Moscou 1963 / 69

۱۰

۱۲۳-۱ دیوان خواجو ، احمد سهیلی / ۵-۳۵۳

۱۲۵-۲ فابل = Fable که‌آن‌را در فارسی داستان می‌خوانده‌اند یاافسانه ، عبارت است از حکایتی‌کوتاه‌که منشاء یا پشتوانهٔ متل‌ها یا مثل‌های عامیانه‌میشده‌است . درین باب درمقاله‌یی بنام : «سیاحت بیدپای» مفصلتر صحبت کرده‌ام . راهنمای کتاب سال ۵ شماره های ۵-۱

۱۲۶-۳ مصیبت نامه ، مقالهٔ‌سی وششم مقایسه شودبا فروزانفر ،شرح‌احوال عطار/۵۲۵

۱۲۶-۴ الهی نامه مقالهٔ چهاردهم ؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال عطار / ۲۴۳

۱۲۷-۵ کلیات عراقی ، چاپ نفیسی / ۵-۲۴۳

۱۲۷-۶ نقد ادبی /۸-۵۲۷

۱۲۸-۷ استناد باخبار واستدلال بآیات و احادیث‌درین‌باب‌حاکی‌است ازطرز تلقی زهاد و متشرعه ازشعر. اسباب‌کراهت عامه ازشعر بسیار بوده

وجهات اعراض از آن هم در کتب متشرعه وصوفیه هردوهست . رك

نقد ادبی/ ۷۰ ، ۳۰۸-۴۰۷

۱۲۸-۸ آراء تولستوی درباب هنر درکتاب او بنام هنر چیست بیان شده است . به ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، طبع دوم، رجوع شود.

۱۲۸-۹ کلام اسکار وایلدست و بعضی همفکرانش واردکردن مفهوم فایده درزیبایی وهنر نزداین طایفه مردودست و نامقبول. رمی‌دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می‌گوید : قبول هنر باین سبب که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می‌توان از آن دوایی ساخت برای چشم . برای تفصیل بیشتر رجوع شود به :

R . F . Egan , the Genesis/ 1921

۱۲۸-۱۰ تئوری افلاطون درباب مثل و تقلید شاعرانه ، از مهمترین مباحث است در نقد شعر . مراجعه شود مخصوصاً بکتابهای فدروس ، و جمهور

۱۲۹-۱۱ برای احتراز ازعواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعر وهنر بخدمت کلیسا یاکومت در اروپا مترتب بوده توسل به نظر «هنر برای هنر» گه‌گاه راه چاره‌یی بوده است . مع‌هذاتشخیص هنگام مناسب برای‌بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری و آگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجاکه تعهد در هنر عواقب نامطلوب ندارد بموقع از برج عاج خویش بیرون آید.

۱۳۰-۱۲ باکاروان حله /۷۸-۷۷

۱۳۰-۱۳ Belinsky , V . G. works / 450

۱۳۰-۱۴ نقد ادبی /۲۳۷-۲۳۲

۱۳۱-۱۵ به یادداشت شمارهٔ ۴ مربوط به‌صفحهٔ ۲۴ کتاب حاضر رجوع شود وهمچنین به یادداشتهای شمارهٔ ۹ مربوط به صفحه ۱۲۸ و شمارهٔ

۱۱ مربوط به صفحه ۱۲۹

۱۶-۱۳۱این عنوان را اولین بار بودلر بکار برد ، در اثنای بحث از ادگارپو. بعدهااین تئوری بمنزلهٔ عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکاررفت وبانام کسانی‌چون برادلی ، جارج مور، وبرموند مربوط شد . Jorge Guillen شاعر اسپانیائی یك جا وقتی از شعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیحه می‌رسد‌که شعر مجرد عبارتست از آنچه باقی می‌ماند از شعر ، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه‌را ازآن خارج‌کنند .

۱۷-۱۳۲زده شیوه‌کان حلیت شاعریست بیك شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق‌گفت ونه وعظ‌ونه زهد که‌حرفی‌ندانست‌ازآن‌عنصری
دیوان خاقانی ، چاپ عبدالرسولی / ۶۸۰

۱۸-۱۳۲درباب شعر مجرد ومباحثات بر ادلی وبرموند سالها پیش از این در مقالهٔ جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد ، مجلهٔ سخن . راجع به زمینهٔ اجتماعی هنر و ارتباط شعر و هنر باحوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکتر آریان پور تحت عنوان هنر استاتیك و هنر دنیامیك در مجلهٔ سخن

۱۱

۱-۱۳۵ Paul Valery , Variété III/ 68

۲-۱۳۵ حکمت سقراط ، فروغی ۱۵۲/۱

۳-۱۳۵ قدامه ، نقدالشعر/ ۲

۴-۱۳۵ قدامه ، نقدالشعر/۱۷ مقایسه شود با همان‌کتاب /۷۱

۵-۱۳۸ ابن‌الاثیر ، المثل‌السائر /۱۰-۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، ادب‌الکاتب ، قاهره ۱۳۵۵ / ۱۲ ، نویری نهایةالارب ۳۱/۷-۲۷

۶-۱۳۹ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است . رجوع شود به نقد ادبی / ۳۹۹

۷_۱۳۹ با وجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده است در رد این انتساب دلیلی در دست نیست مخصوصاً با وجود شهرت و تواتر آن .

۸_۱۳۹ برگسون کتابی دارد به‌عنوان «خنده» که در آن بحث مفصلی می کند دربارهٔ کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی درین باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا ، خنده از نظر برگسن مجلهٔ سخن ۳/۹و۱۰

۹_۱۳۹ Cognitive or Emotive

۱۰_۱۴۰هل غادرالشعراء من متردم ام هل عرفت‌الداربعد توسم معلقهٔ عنترة بن شداد عبسی است ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۷۳/۱

۱۱_۱۴۰یك عمرمی‌توان‌سخن اززلف یارگفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است کم ترك الاول‌الآخرالمثل‌السائر /

۱۲_۱۴۰فن شعر / ۱۱۱-۱۱۰

۱۳_۱۴۱چهار مقاله /۴۲

۱۴_۱۴۱در شعرمپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او لیلی و مجنون نظامی ، مقایسه شود باالباب‌الالباب ، چاپ نفیسی ۱۳/۱_۱۲ نیزمقایسه شود با عطارمقدمهٔ مصیبت نامه .

۱۵_۱۴۱ مثلاقدامه ، نقدالشعر -۸۵_۷۹ مقایسه شود باالمعجم - ۳۱۵-۳۱۰

۱۶_۱۴۲ قید بنابر مشهور درعبارت متن از آنروست که درباب شهرت او باین لقب مآخذ قدیم اشارت باین روایت ندارند . اما رباعی در دیوان شاعر آمده است ، بدینگونه :

ای روی تو همچو مشگ وزلف تو چو خون می‌گویم ومی آیمش ازعهده برون مشگ‌است ولی‌نرفته درنافه هنوز خون‌است ولی آمده ازنافه‌برون می گویند شاعررباعی را طوردیگر ساخته بود

اما وقتی باشتباه مصرع اول را در مجلسی چنین خواند وحاضران خندیدند ، معنی ومضمون را تغییر داد ، و آن را بهمین صورت موجود ساخت از اینرو او را خلاق‌المعانی‌خواندند. شاید روایت باین شکل درست نباشد اما بهرحال حاکی است از اینکه صاحب چنین صنعتی راسازندگان قدیم این روایت ، مستحق عنوان خلاق‌المعانی‌می‌شناخته‌اند . این روایت افواهی دربدیع ذکاءالملک ۶۶/۶۵-۶۶ذکرشده است باتردید وتأمل در قبول آن . ارباب تذکره فقط گفته‌اندکه این شاعررا بسبب معانی دقیقه‌که درسخنش مضمرست خلاق‌المعانی خواندند . دولتشاه ۱۶۴/ حبیب‌السیر ۲ /۶۶۵ مرآة‌الخیال/۳۷ مجمع‌الفصحا ۳/-۱۱۴۴

۱۴۲–۱۷ بیهقی ، چاپ دکتر فیاض / ۶-۱۹۵ ، این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنک نقل کرده است و همچنین ابن خلکان آن را در ذیل ترجمهٔ ابن بقیه آورده است . مطلع قصیده چنین است :

علو فی‌الحیاة و فی‌المات لحق تلك احدی‌المعجزات

۱۴۲–۱۸ ابن خلکان ۲۰۶/۴

۱۴۳–۱۹ Shipley , / 294

۱۲

۱۴۴–۱ فن شعر /۲۱ مقایسه شود با همان کتاب /۵۰–۴۹

۱۴۵–۲ درباب حماسه و اهمیت آن از لحاظ فن شاعری رجوع شود به ارسطو ، فن شعر /۳۵ ، ۷۷ ، ۱۰۸ – ۹۹ ، ۱۲۲–۱۱۸

۱۴۵–۳ در مقابل حماسهٔ ملی ،که درباب قهرمانان قومی‌است حماسهٔ دینی هست ـ راجع به قهرمانان دینی . گشتاسب نامه دقیقی حماسهٔ دینی زرتشتی‌استماننده‌حملهٔ حیدری مثلا ، دراداوار اخیر.

۱۴۶–۴ قدمت زمان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را داردکه در عالم پندار وقوع آن غرایب را برای

خواننده قابل تصور می کند ـ بعلت دوری بسیار از روزگاروقوع.
قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت
دارند ـ مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم. چنانکه بین
بعضی احوال اخیلس یونانی‌ها باکارهای رستم واسفندیار ما شباهت
هست و از آنجمله است پرورش یافتن اخیلس بوسیلهٔ یك سانتور
Centaure که یادآور سیمرغ است و تربیت و حمایت او از رستم
همچنین رویین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که
رویین‌تن حماسهٔ ایران است.

۱۴۶ـ۵ مقایسه شود با فن شعر / ۳۵، ۴۵ـ۴۷، ۱۰۱ـ۹۹

۱۴۶ـ۶ ایضاً فن شعر / ۱۰۲ ـ ۹۹

۱۴۷ـ۷ مقایسه شود با فن شعر /۱۰۷ـ۱۰۶

۱۴۷ـ۸ در متن این شماره نیست

۱۴۷ـ۹ عربی خالص نبودنش ازین باب است که اختصاص به محیط عربی
ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و در آن عناصر بزمی
هم هست از اینها گذشته شعر هم نیست نثرست ومتضمن عناصر واجزاء قصه‌های
مختلف. درآن عنتر شاعر جاهلی عرب قهرمان اسلام جلوه گرمیشود
وماجراهایی دارد بسیارگونه گون وطولانی. احوال واوصاف جنگهای
مختلف بداستان اورنگ اسلامی می‌دهد نه عربی خالص.

۱۴۸ـ۱۰ عبارت چهارمقاله /۷۶ که گوید من در عجم سخنی بدین فصاحت
نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم، حاکی است از قصد
گوینده بمقایسهٔ آن با قرآن ابن‌الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲)
ضمن صحبت از شاهنامه می‌گوید ـ وهو قرآن‌القوم ...

۱۵۰ـ۱۱ فرخی می گوید (دیوان، عبدالرسولی/۱۶۴) در مدح همین ایاز؛

نه‌برخیره بدو دل داد محمود	دل محمود را بازی مپندار

۱۵۱ـ۱۲ سر آوردم این رزم کاموس نیز درازاست ونفتاد ازویك پشیز

گر از داستان یك سخن کم بدی روان مرا جای ماتم بدی
۲-۹۱۷

۱۳-۱۵۱ بر خشکی ریگ و سختی کوه تا چند سخن رود در اندوه

۱۴-۱۵۲ در باب مقایسهٔ لیلی و مجنون با رمئو و ژولیت رجوع شود به تحقیقات علی اصغر حکمت . شباهت بین تریستان و ایزوت با ویس و رامین را نیز مینورسکی در مقالهٔ راجع به ویس و رامین و دکتر خانلری در مقدمه ترجمهٔ تریستان و ایزوت بدیه یاد کرده‌اند

۱۳

۱-۱۵۴ هرگز کسی نداد بدینسان نشان برف
گویی که لقمه‌ایست زمین در دهان برف

۲-۱۵۶ مقایسه شود با قدامه ، نقدالشعر / ۳۶ و ۴۱

۳-۱۵۷ حماسه در لغت عربی بمعنی شدت است ، و بعدها شجاعت هم حماسه خوانده شد از آنکه شجاع در نبرد با هماورد خویش بشدت می‌کوشد . حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعت‌های شاعر بود در جنگ‌ها و برخوردها ، وازاین حیث شباهت داشت به فخر. درباب حماسه ، رجوع شود به شرح دیوان الحماسه ، خطیب تبریزی طبع مصر سه جلد ، ۱۹۳۸ ، ج ۱ /۸-۷

۴-۱۵۸ العقدالفرید ۱۴۵/۳

۵-۱۵۸ نقد ادبی/۴۱۹-۴۱۸

۶-۱۵۸ ایضاً/۲۳۶-۲۳۵ و ۳۲۱

۷-۱۶۰ Paul Valery ’ Au platane , Charmes/ 1922 .

۸-۱۶۱ دیوان منوچهری ، ۳۸۸ ، ۴۰۰ ، ۴۳۸

۹-۱۶۱ نقد ادبی ، چاپ دبیر سیاقی ، قصیده ۴۶ و ۵۵

۱۰-۱۶۲ قابوسنامه ، طبع دکتر یوسفی / ۱۹۱

۱۱-۱۶۲ تجارب السلف/ ۱۶۰

۱۲-۱۶۲ Pindare , Nemeénnes VII

۱۳-۱۶۲ شعرالعجم/۷۴ بنقل از العمده ابن رشیق /۴۹

۱۴-۱۶۳ تاریخ گردیزی/۶۳

۱۵-۱۶۳ تاریخ ایران ، سرجان ملکم ترجمهٔ فارسی۲/۲۰۵

۱۶-۱۶۴ جوامع‌الحکایات ، چاپ عکسی رمضانی/۳۵۱

۱۷-۱۶۵ تذکرهٔ دولتشاه/۲۹۶

۱۸-۱۶۶ بموجب روایتی که کریس تنسن‌از آمیانوس رومی نقل می‌کند ؛ ایران درزمان ساسانیان ، چاپ دوم /۵۳۴ ، ایرانیها در آن زمان ظاهراً با همجنس بازی آشنائی نداشته‌اند با آنکه بعضی شواهد برخلاف این دعوی هست اما این حرف امیانوس بهرحال حاکی است از ندرت وقلت آن‌هرچندمبارزه‌یی باشد بامانویت.

۱۹-۱۶۶ شعرالعجم/۱۳۲

۲۰-۱۶۷ کروچه ،کلیات زیبائی شناسی /۳-۲۴۲

۲۱-۱۶۷ طوق‌الحمامه مشتمل است برحکایات و اشعار در باب محبت و بیان عشق و احوال عاشقان . با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست از جهت اشتمالش بر آداب واحوال عشق و عاشقی مهم است

۲۲-۱۶۸ Legacy of Islam/ 17

۲۳-۱۷۰ مثلاقصیدهٔ سروش را می‌توان‌ذکر کرد که بمناسبت کشته شدن خان خیوه گفته است در تهنیت و تملق بناصرالدین شاه :

افسر خوارزمشه که‌سود بکیوان   با سرش آمد درین مبارک ایوان

۲۴-۱۷۱ ایوای مادرم ! دیوان شهریار ، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵ / ۱۲۱-۱۱۵

۱۴

۱-۱۷۵ راحة‌الصدور /۳۴۴

۲-۱۷۵ ایضاً /۹۹-۹۸

۱۷۵-۳ ازآنجمله است هفتصد ترانه ازکوهی کرمانی ، و ترانه‌های خراسان از شکور زاده ، ولالائی ازمیرعابدینی وجز آنها

۱۷۶-۴ Gorky, Literature/ 236

۱۷۷-۵ فروغی خلاصهٔ شاهنامه ، طبع طهران ۱۳۱۳ ، ج ۱ ، مقدمه/۲۸

۱۷۸-۶ Comte de Gobineau/ 453

۱۷۹-۷ Montet, le Theatre en Perse/ 15

۱۸۱-۸ عباس دبس- یادوس - گدایی‌است‌افسانه‌یی ومشهور که بعضی‌ازحکایات او در جامع التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است . درمثنوی هم بنام او اشارت هست

۱۸۳-۹ هردوحکایت مأخذش تذکرهٔ دولتشاه است حکایت انوری /۹۴ و حکایت‌عبید /۳۲۲

۱۸۴-۱۰ اخلاق الاشراف ، کلیات عبید /۲۰-۱۹

۱۸۵-۱۱ باپسر گفتم ای فلان پدرت — جز بتاریکی از چه‌نان نخورد
گفت ترسدکه ناگهان بیند — سایه‌اش دست سوی لقمه برد

۱۸۶-۱۲ مخفیا دختران خطهٔ رشت — چون غزالان مست می‌گردند
از پی مشتری بهر بازار — بند تنبان بدست می‌گردند

۱۸۶-۱۳ جمعه بازوجهٔ، خودگفت‌شبی — که‌مرا با توزآدینه شکی است
زوجه‌اش گفت‌دو بینی بگذار — پیش ماجمعه وآدینه یکی است

۱۸۶-۱۴ زگلپایگان‌رفت‌شخصی بار دو — که‌قاضی شودصدر راضی‌نمی‌شد
برشوت‌خری‌دادو بستدقضارا — اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۱۸۷-۱۵ می‌گوید: شرقی ها مردمان عاقلی هستند آنهایك دیوانه را بمثابهٔ پیغمبری‌تکریم می کنند درحالیکه‌ما هرپیغمبری را بمنزلهٔ دیوانه‌یی تلقی می کنیم .

Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca, Reisebilder—späterlyrik/ 92

۱۸۷-۱۶ مصیبت نامه، مقالهٔ‌بیست و هفتم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال

عطار / ۴۹۸

۱۷-۱۸۸ ایضاً ، مقالهٔ بیست هفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال عطار / ۹-۴۹۸

۱۸-۱۸۸ الهی نامه مقالهٔ سوم . مصیبت نامه که در متن آمده است اشتباه است، مقایسه با فروزانفر / ۱۲۵

۱۹-۱۸۹ تذکرهٔ نصرآبادی/۴۲۲

۲۰-۱۸۹ مثلا جوع شود به بدایع الوقایع واصفی ، و تذکرهٔ نصرآبادی

۱۵

۱-۱۹۱ Shipley, Dictionary/398

۲-۱۹۲ Le Style est l, homme même

۳-۱۹۳ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۲۴/۱

۴-۱۹۵ Moxoon/ 209

۵-۱۹۵ Moxon / 227, 243, 253, 267

۶-۱۹۶ Moxon /250

۷-۱۹۸ le secret d'ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۸-۱۹۸ در متن این شماره نیامده است

۹-۱۹۹ Boileau,Art Poetique; poesie et Prose / 279

۱۰-۱۹۹ نقد ادبی /۲۷۳

۱۱-۲۰۱ آنچه‌نزد بعضی نقادان به «روح زمان» وروح قرن‌یا اقتضای زمانه تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل و اسباب نامرئی و حساب‌نشده‌یی که در بعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند و شاید ریشهٔ بسیاریشان رابتوان به‌طرزاداره و وضع اقتصاد قوم‌منسوب داشت‌وبذوق‌وهوس‌یاتدبیرهیئت حاکمه . چنانکه سطح‌تربیت ومیزان حریت ومحدودیت هم دراین باب بی‌شك تأثیرقوی دارد .

طبع انتقادی عبارتست از آنکه دوسه نسخه را با هم مقابله کنند و اختلافتشان رادر پاورقی یادداشت نمایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که این نسخه‌ها مزایایی‌هم بایدداشته باشدیا نه. این نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار راپر کرده است ازبخت بدگاه بکوشش و اهتمام کسانی انجام میشود که می‌توانند این کار را جدی‌تر ودقیقتر هم انجام‌دهند ونمی‌دهند . چه‌باید کرد؟ عرضه است و تقاضا .

۲۵۸-۷ درباب آثار انتقادی عقادوطـه حسین رجوع شود به : نقد ادبی ۳۶۷-۷۰

۲۵۸-۸ همان کتاب / ۳۹۴-۳۸۹

۲۵۸-۹ تذکرهٔ دولتشاه / ۱۸۵-۱۸۳

۲۵۹-۱۰ تاریخچهٔ نقدالشعر درایران یغما / سال سوم

۲۵۹-۱۱ نقد ادبی / ۴۵۶-۴۵۴

۲۶۰-۱۲ مثلا رجوع شود به سخن و سخنوران ۸۶/۲ رنگ مباحث بلاغت‌که در نقدهای‌این کتاب‌هست‌حاکی‌است ازاشتغال‌ذهن‌مؤلف باین‌مباحث، خاصه‌در هنگام تألیف کتاب.

۲۶۰-۱۳ مثلا شعرالعجم / ۳۳ ، ۷۴ ، ۵۰ ، ۱۰۰ دیده شود .

۲۶۰-۱۴ سه جلد اول شعرالعجم تذکرهٔ شعر است و دو جلد آخر عبارتست از بررسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخرداعی گیلانی ترجمه شده است .

۲۶۰-۱۵ نقد ادبی /۴۹۷

۲۶۱-۱۶ ایضاً /۴۹۹-۴۹۶

۲۶۲-۱۷ مثلانشریهٔ انتقاد کتاب، بوسیلهٔمؤسسهٔ انتشارات نیل‌منتشر میشود و نشریه‌یی‌بنام بررسی‌کتاب‌بوسیلهٔانتشارات مروارید. آیا ارتباط‌بعضی مجله‌های دیگر باانجمن‌هاوبنگاه‌های‌نشروطبع‌چیزی را ثابت‌نمی‌کند؟

۲۰

۲۶۴-۱ دکتر فخرالدین شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ درواقع باعتقاد وی اقتباس تمدن فرنگی وقتی مطاوبست که تسخیر باشد نه نفوذ.

۲۶۴-۲ جلال آل احمد، غرب زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیر باشد و نه ازروی شعور بملیت وسابقهٔ قومی و ملی

۲۶۵-۳ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب برامثال عنصری و، منوچهری، و انوری رجوع شود به سخن و سخنوان جلد اول. درمورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود-درحاشیه گلستان سعدی، درمجلهٔ یغما سال هشتم وهمچنین رسالهٔ حسینعلی محفوظ. دربارهٔ حافظ رجوع شود به مقالات محمد قزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ-در مجلهٔ یادگارچاپ شده‌است وهمچنین باکاروان حله ۳۴۰-۳۴۱

۲۶۶-۴ شکلی از داستان بختیار نامهٔ معروف است که بنام سند باد syntipas هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت عنوان Dolopathos ترجمه‌شده‌است. شکل انگلیسی قصه منظومه‌ایست بنام «هفت خردمندروم» که از فرانسوی نقل شده و متعلق است به اوایل قرن چهاردهم‌میلادی. درین منظومه پادشاه عبارتست از دیو-کلسین امپراطور روم، و در بعضی جزئیات با بختیارنامه تفاوت دارد.

۲۶۶-۵ راجع بمآخذ تاجر ونیزی رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار

۲۶۸-۶ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

۶ـ۲۲۲ شوقی ضیف ، النقد / ۳۰ ، مقایسه شود با نقد ادبی / ۳۱۳
۷ـ۲۲۳ این شماره درمتن نیامده است
۸ـ۲۲۳ شوقی ضیف ، النقد / ۶۷ـ۶۶ و ۷۴ـ۷۲
۹ـ۲۲۳ نقد ادبی / ۱۶۱ـ۱۶۰
۱۰ـ۲۲۴ همان کتاب / ۳۳۶
۱۱ـ۲۲۵ ایضاً / ۳۴۰ـ۳۳۹
۱۲ـ۲۲۶ شوقی ضیف ، النقد / ۴۰
۱۳ـ۲۲۷ جاحظ ، الحیوان ۱ / ۳۷
۱۴ـ۲۲۷ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۱ / ۳۸ـ۳۷
۱۵ـ۲۲۷ قاضی جرجانی ، الوساطه / ۲۱
۱۶ـ۲۲۹ فن‌شعر ، بحث و گفتار / ۲۲۰ـ۲۱۹
۱۷ـ۲۲۹ محمد خلف‌الله ، من‌وجهة النفسیه / ۱۱۵ـ۱۰۷
۱۸ـ۲۳۰ نقد ادبی / ۳۶۰ـ۳۵۹
۱۹ـ۲۳۰ شوقی ضیف ، النقد / ۱۰۵

۱۸

۱ـ۲۳۳ Middle Ages=Dark Ages
۲ـ۲۳۳ Gilson,/ 754
۳ـ۲۳۳ نقد ادبی / ۷۳
۴ـ۲۳۳ Magister dixit.
۵ـ۲۳۶ Rien n'est beau que le vrai
۶ـ۲۳۶ An Essay on Crticism 1711
۷ـ۲۳۸ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۲۴۴
۸ـ۲۴۱ Cazamian, L.Hist. litt. Angl./ 1023
۹ـ۲۴۲ Van Tighem, Ph. / 210
۱۰ـ۲۴۵ Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp. / 38–41

۱۱ـ۲۴۷ Ibid / 50

۱۲ـ۲۸۹ Shipley, / 356

۱۳ـ۲۵۰ Daniel Mornet, Ibid. /76 — 77

۱۴ـ۲۵۰ در واقع بوسیلهٔ گوستاولانسون G. Lanson وشاگران اوست که این طریقه نقددرفرانسه برمبانی علمی استوار شد

۱۵ـ۲۵۰ نزدتولستوی ایمان اساس هرنوع اندیشهٔ فلسفی است. ایمان هم عبارتست از معرفت وشناخت ذات انسان وشناخت معنی حیات او. معنی وارزش حیات نیزدریگانگی ابناء انسان است بوسیلهٔ محبت واعتماد به خدا. حقیقت آیین مسیح بنظروی چیزی جزین نیست. هنرهم که تولستوی در رسالهٔ «هنرچیست؟» به بیان ارزش وماهیت آن می‌پردازد نزدوی از لوازم زندگی انسان است وغایتش نیز عبارتست از ایجاد وحدت بین ابناء بشر و تعالی دادن اخلاق وایمان. بدینگونه هدف عمدهٔ انسان ایجاد تأسیس ملکوت الهی است وهنر هم باید وسیله‌یی باشد برای وصول باین هدف .

۱۹

۱ـ۲۵۲ چونتوان راستی رادرج کردن   دروغی را چه‌باید خرج کردن

۲ـ۲۵۲ مقایسه شود با لباب الالباب ۱/ ۱۳ـ۱۲

۳ـ۲۵۲ وان احسن بیت‌انت قائله   بیت‌یقال اذا انشدته‌صدقا. زهیر یاحسان بن‌ثابت‌یادیگری. رجوع شود به‌ابن‌رشیق، العمده۱/ ۷۳ و العقدالفرید۳/ ۱۲۰مقایسه بااسرارالبلاغة/ ۲۵۰

۴ـ۲۵۳ کنایه است از نقدی‌که سفارشی باشد ، شبیه به‌کار پسافو . رجوع شود به‌کتاب حاضر ۱۲/

۵ـ۲۵۴ هزارنقش بر آردزمانه ونبود   یکی‌چنانکه درآئینهٔ تصورماست

۶ـ۲۵۷ کتابفروشان بازار وبعضی از ادیبان گویی چنین می‌پندارند که یك

۱۲-۲۰۲ Schûckling, the Sociology of Literary taste /67

۱۳- ۲۰۴ دیوان انوری ۶۹۲/۲

۱۴-۲۰۴ le Mot juste

۱۵--۲۰٤ درواقع تمرین وتقلید سبک‌های دیگرمانع‌ازآنست‌که شاعرخودش‌را در شعر خویش عرضه‌کند- واگر خود شعر دروغی‌هست همین است.

۱۶--۲۰۴ برونه تیر سعی‌کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع شعر در ادب تطبیق نماید. بیست‌سالی‌پیش هم من -- بدون اطلاع‌از کار برونه‌تیر- در یك رسالهٔ‌کوچك مبتدیانه بنام فلسفهٔ شعر به‌این قصد بودم . اماآیا درکائنات شعرهم مثل طبیعت می‌توان عوامل و اسباب مؤثر در انواع را تحدید کردو تعیین ؟

۱۷--۲۰۵ فن شعر /۱۸۸--۱۸۷ مقایسه شود باویل دورانت ، تاریخ فلسفه ۳۳۴--۳۳۶

۱۸--۲۰۶ Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820

۱۹--۲۰۵ Hugo, Cromwell, Praface, 1824

۲۰--۲۰۶ خطابهٔ بهار راجع بسبک‌های شعر فارسی که اول بار درانجمن ادبی ایران ایراد شد در مجلهٔ ارمغان سال ۱۳و۱۴ طبع شد ! و بعدها درکتب تاریخ ادبیات از آن -- چنانکه رسم است -- بدون ذکر نام مؤلف یادهاکردند و نقلها .

۲۱-۲۰۸ فن شعر / ۴۸--۴۷

۱۶

۱-۲۱۱ نقدادبی /۲۳۷--۲۲۷

۲-۲۱۲ Emerson, Representâtive men, Essays/ 329

۳--۲۱۳ افلاطون ، جمهور / ۶۰۶

۴--۳۱۳ Gilson, / 347

۵-۲۱۳ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ح۵۲

۶ـ۲۱۴ فن شعر / ۳۷ـ۳۶ ، ۱۳۸ ، ۲۰۳ـ۲۰۱

۷ـ۲۱۵ نقد ادبی / ۲۴۱ـ۲۴۰

۸ـ۲۱۵ Moxon, T. A. On Style/ XI

۹ـ۲۱۶ مثلا نگاه کنید به :

Moxon, / 240, 250

۱۰ـ۲۱۶ که آن را والاهم ترجمه کرده‌اند و همچنین متعالی و فاخر. به لاتینی آن را Sublimitas می‌گویند و به یونانی Hpysos

۱۱ـ۲۱۶ نقد ادبی ۲۷۵/

۱۲ـ۲۱۷ کریستنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۵۰ح

۱۳ـ۲۱۷ مسعودی ، مروج ۱۹/۱

۱۴ـ۲۱۸ الفهرست / ۳۵۹ مقایسهٔ شود با جمهور افلاطون / کتاب ۸

۱۵ـ۲۱۷ رسائل اخوان الصفا ، طبع مصر ۱۳۴/۴

۱۶ـ۲۱۸ walzer, Plato Arabus, Vol i

۱۷ـ۲۱۸ ابن‌القفطی، تاریخ‌الحکماء/ ۴۲ـ۳۴، مقایسه شود با ابن‌ابی‌اصیبعه، عیون‌الانباء / ۶۷

۱۸ـ۲۱۹ فن شعر / ۲۱۶ـ۲۱۲

۱۷

۱ـ۲۲۱ نقد ادبی ـ ۳۰۵ ح

۲ـ۲۲۱ رجوع‌شود به‌کتاب حاضر / ۲۱۱ـ۲۱۰ و نقد ادبی / ۲۲۵ـ۲۱۹

۳ـ۲۲۱ موزهای نه گانه در نزد قدماء دختران ژوپیتر بوده‌اند و مربیان انواع هنرـ خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصورقدما راجع بارتباط وانتساب هنرها بایکدیگر. درباب تابعه وجن‌رجوع شودبه کتاب‌حاضر، یادداشت شمارهٔ ۲۳ مربوط به‌صفحه ۱۱۹

۴ـ۲۲۱ رجوع شودبه‌کتاب حاضر / ۱۴۰ ونقد ادبی / ۱۶۳

۵ـ۲۲۲ احمد امین ، النقدالادبی / ۴۳۴ـ۴۱۹

Gibb , Legacy of Islam / 180 — 209

۷–۲۶۸ صفةالطلول بلاغةالقدم فاجعل صفاتك‌لابنة الكرم

۸–۲۶۹ نیما ، حرفهای همسایه

۹–۲۷۰ Vers Blanc=Free Verse

۱۰–۲۷۲ بدیع‌الزمان فروزانفر ، شرح احوال عطار نیشابوری ۱۷۲/

۱۱–۲۷۳ Pedro Calderon de la Barca , c f . Sp . Read : / 71

۱۲–۲۷۴ راحةالصدور/۸-۵۷

۱۳–۲۷۵ سهراب ورستم ماثیوارنولد بوسیلهٔ منوچهر امیری بفارسی ترجمه‌شده است . درباب ارزش این منظومه و ترجمهٔ آن ، سابقاً بحثی در مجلهٔ یغما کرده‌ام

۱۴–۲۷۵ پوشکین ، دخترسروان . مقایسه شود باعقاب ، پیام نو سال اول شمارهٔ ۴۱/۷

۱۵–۲۷۵ به یك مومیائی مصر ، اثر اسمیت . مجلهٔ بهار سال دوم شمارهٔ ۷۵/۲ مقایسه شود با دیوان پروین ، چاپ سوم ، یاد یاران ۳۱۰-۳۱۲

۱۶–۲۷۷ کروچه ،کلیات زیباشناسی ۲۴۱/

۱۷–۲۷۷ درباب یتااهو که آغاز نمازی‌است نزد زرتشتی‌ها تفصیل‌در گاته‌های پور داود آمده است . پور داود استعمال این عبارت ونظایرش را گوئی‌نوعی‌تجدد تلقی‌کرده‌است درساختن نظم‌های خویش. همچنین کسانی نیزغیر از اواصراردارند درآوردن لغات پهلوی درطی‌کلام فارسی ، و در واقع دنباله‌روانند برای پور داود .

۱۸–۲۸۴ Pline, Livre . , VII, Lett · 20 , Trad · Capelle:

۱۹–۲۸۴ No Analices , Muchacho , no Analices · Joaquin Maria Bartrina .

گزیدهٔ مراجع

- آئین سخنوری، تألیف محمد علی فروغی، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و ۱۳۱۸
- ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبة الدینوی، طبع قاهره ۱۳۵۵
- ارزش میراث صوفیه، تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۴
- اساس البلاغه، تألیف جارالله ابی القاسم محمود بن علی الزمخشری، ۲ ج، قاهره ۱۹۲۲
- اسرار البلاغه، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، تحقیق ه. ریتر، استانبول ۱۹۵۴
- اعجاز القرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر ۱۳۱۵

انوار الربیع فی انواع البدیع، سید علی صدرالدین المدنی، طبع سنگی بدون تاریخ

- با کاروان حله، از دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۳
- البدیع، لعبدالله بن المعتز، اعتنی بنشره کراتشقوفسکی، لندن ۱۹۳۵
- بهشت سخن، تألیف دکیر مهدی حمیدی، طهران
- البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ ۱-۳ مصر ۱۳۴۵
- بیست مقاله محمد قزوینی ۱ و ۲؛ چاپ دوم - طهران ۱۳۳۲
- پانزده گفتار، دربارهٔ چند تن از رجال ادب اروپا از هومیروس تا برنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران ۱۳۳۳

Title

Author

Accession No.

Call No.

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

فهرست عمومی

آ - الف

ـ فن‌شعر ، ارسطو ، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب ، چاپ دوم طهران ۱۳۴۳
ـ کلیات زیباشناسی ، اثر بندتو کروچه ، ترجمهٔ فوأد روحانی ، طهران ۱۳۴۴
ـ گنج سخن تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ۱ـ۳ طهران
ـ المثل السائر ، ضیاء الدین ابن الاثیر ، بتحقیق محمد محیی‌الدین ، ۱ـ۲ ، مصر ۱۹۳۹
ـ المطول علی التلخیص (الشرح) ، ملاسعد التفتازانی ، استانبول ۱۳۳۰
ـ المعجم فی معائیر اشعار العجم ، تألیف شمس قیس رازی ؛ بتصحیح مدرس رضوی ، چاپ دانشگاه ، طهران
ـ معیار الاشعار ، خواجه نصیر الدین طوسی ، چاپ سنگی ۱۳۲۰ ق
ـ مکتب‌های ادبی تألیف رضا سیدحسینی ، طهران ۱۳۳۴
ـ من وجهة النفسیه ، تألیف محمد خلف‌الله ، قاهره ۱۹۴۷
ـ الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء ، تألیف مرزبانی قاهره ۱۳۴۳
ـ النقد ، شوقی ضیف ، قاهره ۱۹۵۴
ـ نقد ادبی ، دکتر عبدالحسین زرین کوب ، طهران ۱۳۳۸
ـ النقد الادبی تألیف احمد امین ۱ـ۲ قاهره ۱۹۵۲
ـ نقد الشعر لابی الفرج قدامة بن جعفر ، قسطنطنیه ۱۳۰۲
ـ نقد النثر لابی الفرج قدامة بن جعفر ، بتحقیق طه حسین و عبدالحمید العبادی ، القاهره ، دارالکتب المصریه ۱۳۵۱
ـ وزن شعر فارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری ، انشارات دانشگاه ۱۳۳۷
ـ الوساطة بین المتنبی و خصومه لابی الحسن علی بن عبدالعزیز الشهیر بالقاضی الجرجانی ، نشر احمد عارف الزین ، صیدا ۱۳۳۱
ـ هنجار گفتار ، تألیف سید نصرالله تقوی ، طهران ۱۳۱۷
ـ هنر چیست؟ لئو تولستوی ، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان ، چاپ دوم
ـ هنر مندو زمانش . مجموعهٔ مقالات . ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی

—Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956

—Croiset Histoire De La Litterature Grecque 5vols. Paris 1901

—Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of «Art For Art' S Sake», 1921

—Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922

—Gilson La Philosiphie De Moyen—Age; Paris 1947

—Gorky On The Literature, Moscow.

—Grünebaume, L' Islam Medieval, Paris 1962

—Hartmann, Metrum Und Rhytmus, Geniessen 1896

—Hoelscher, G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920

—Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.

—Moxon, Poetics—on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949

—Pater, walter, The renaissance Mentor, 1959

—Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962

—Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed

—Saintsbury A History of Criticism And Literary Taste in Europe. London 1900—4

—Shipley, World Literary Terms, 1055

—Spingarn, History Of Literary Criticism In The Renaissan—Ce, Oxford 1912

—Van Tighem, Doctrines Litteraires, Paris 1954

ـ پیام بفرهنگستان ، محمدعلی فروغی ، ذکاءالملك، طهران ۱۳۱۶
ـ تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، طهران
ـ ترانه‌های خیام ، مجموعهٔ رباعیات با مقدمه از ، صادق هدایت ، طهران ۱۳۱۳
ـ ترجمان البلاغه ، تصنیف محمد بن عمر الرادویانی ، باهتمام احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹
ـ التعریفات للسید الشریف علی بن محمد الجرجانی ، مصر ۱۹۳۸
ـ التلخیص فی علوم البلاغه، لجلال الدین محمد بن عبدالرحمن القزوینی الخطیب ، مصر ۱۹۳۲
ـ جوامع الحکایات ، نورالدین محمد عوفی ، چاپ عکسی محمد رمضانی ، طهران
ـ جمهور افلاطون ، ترجمهٔ فؤاد روحانی، طهران ۱۳۳۵
ـ چهار مقاله ، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین ، زوار چاپ سوم
ـ حافظ چه‌می گوید؟ نوشتهٔ احمد کسروی، طهران ۱۳۲۵
ـ حدائق السحر فی دقایق الشعر ، تصنیف رشیدالدین وطواط ، باهتمام عباس اقبال ، طهران ۱۳۰۸
ـ حماسه‌سرائی در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا، طهران ۱۳۳۳
ـ درپیرامون ادبیات نوشتهٔ احمد کسروی ، طهران ۱۳۲۳
ـ دریای گوهر، گزیدهٔ شعر معاصر از دکتر مهدی حمیدی ، ج ۳ طهران چاپ سوم ، طهران ۱۳۴۱
ـ دلائل الاعجاز، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، مصر ۱۳۷۲
ـ دیوان عارف قزوینی، مقدمهٔ رضا زاده شفق، برلین ۱۳۰۲
ـ رئالیسم وضد رئالیسم، دکتر میترا ، طهران ۱۳۳۴
ـ زیباشناسی در هنر وطبیعت ، تألیف علی‌نقی وزیری ، انتشارات

دانشگاه ، ۱۳۲۹

ـ سبک شناسی ، یا تاریخ تطور نثر فارسی ، تصنیف محمدتقی بهار ملك‌الشعراء ۱-۳ ، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷

ـ سخن و سخنوران، تألیف بدیع‌الزمان بشرویهٔ‌خراسانی (فروزانفر) ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲

ـ سخنوران ایران در عصرحاضر ، تألیف محمداسحق ، ۱۳۱۷

ـ سرالفصاحه ، لامیرابی‌محمدعبدالله بن‌سعید بن‌سنان‌الخفاجی‌مصر ۱۳۵۰

ـ سیر حکمت دراروپا ، تألیف محمد علی‌فروغی ، ۱- ۳ طهران ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰

ـ شرح‌المعلقات‌السبع، للزونی، بیروت ۱۹۵۸

ـ شرح احوال و نقداشعارعطار نیشابوری‌تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر، طهران

ـ شرح دیوان‌الحماسه ، تألیف‌خطیب‌تبریزی ۱ـ۳ مصر ۱۹۳۸

ـ شعر درایران ، بقلم‌ملك الشعراء بهار ، مجله مهر سال پنجم

ـ شعرالعجم،تألیف شبلی‌نعمانی، ترجمهٔ سیدمحمد تقی فخرداعی‌گیلانی ۱--۵ طهران ۱۳۲۷--۱۳۱۴

ـ الشعر والشعراء ، لابن قتیبةالدینوری ۱و۲ بیروت ۱۹۶۴

ـ شیدوش و ناهید، با مقدمه از ابوالحسن‌فروغی ، طبع سنگی ،طهران ۱۲۹۵

ـ الصناعتین الکتابة والشعر ، کتاب . تصنیف‌ابی‌هلال العسکری، مصر ۱۹۵۲

العقدالفرید،لابن‌عبدربه ۱ـ۳ بضمیمهٔ‌زهرالاداب‌حصری‌قیروانی درهامش، طبع قاهره ۱۳۰۲

ـ العمده فی‌صناعةالشعر ونقده، تألیف ابی‌الحسن بن‌رشیق‌القیروانی ، ۱و۲ مصر ۱۹۰۷

ـ فرخی‌سیستانی، دکتر غلامحسین یوسفی ، مشهد ۱۳۴۱

ب

پ

ت ـ ث

ج - چ

ح

خ

د - ذ

ر

ز - ژ

س

ش

ص = ض

ط = ظ

ع

غ

ف

ق

گ

گ

لا

م

ن

و

ه

ی

Title [illegible]

Author

Accession No. [illegible]

Call No. [illegible]

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

سازمان چاپ
و انتشارات علمی